John Ford
Kurosawa Akira
Jerzy Skolimowski
Charlie Chaplin



prix du numéro : 6 francs

numéro 182 septembre 1966

Comme chaque année, le Conservatoire Indépendant du Cinéma Français s'apprête à recevoir un contingent de boursiers de toutes nationalités.

Envoyés à Paris par leurs gouvernements, ils recevront une formation complète « Cinéma » et « Télévision ».
Devant la réputation internationale acquise en quelques années par cet établissement, nous avons cru bon de poser à son Directeur un certain nombre de questions.
En voici les réponses essentielles.

Q — En quoi consiste l'enseignement prodigué par le C.I.C.F. ?

R — Notre souci est de former de jeunes cinéastes connaissant, certes, les principes théoriques indispensables, mais possédant aussi et surtout les aspects pratiques d'un métier en constante évolution. A sa sortie de l'Ecole, un élève — qu'il désire devenir assistant-metteur en scène, script-girl, monteur — est capable d'exercer le métier qu'il a choisi. Il est déjà « dans le bain ».

Q — Quels sont les métiers du Cinéma auxquels prépare le C.I.C.F. ?

R — Pratiquement tous, mais en particulier assistant-réalisateur et script-girl.

Q — Le C.I.C.F. prodigue deux sortes d'enseignement : cours par correspondance et cours en studio ?

R — En effet, il est possible pour les élèves ne résidant pas à Paris ou sa banlieue de suivre une première année technique théorique par correspondance. La deuxième année, essentiellement pratique (tournages de films en studios, par exemple), ne peut être suivie que sur place à l'Ecole même. Cette formule souple permet, cependant, aux élèves résidant en province de ne se trouver à Paris que pour une année scolaire.

Q — Comment se déroulent les cours en studio ?

R — Le C.I.C.F. dispose de vastes salles de cours équipées. Les élèves y reçoivent des cours théoriques et pratiques. De plus, ils sont, en deuxième année, incorporés à une équipe et effectuent des tournages de films régulièrement.

Q — Les élèves cinéastes du C.I.C.F. reçoivent en quelque sorte le baptême du feu ?

R — Exactement. Avant leur sortie, ils ont affronté l'ambiance survoltée d'un plateau et prennent la mesure de toutes les connaissances indispensables à la réalisation d'un film, quelle que soit la spécialité choisie.

Q — Pour en revenir à l'Ecole même, quels sont les professeurs ?

R — Professeur, dans le sens où on l'entend couramment, s'applique mal à nos enseignants. Comme je l'ai dit, notre formation est éminemment pratique et dynamique. Seuls de véritables professionnels du Cinéma, techniciens chevronnés, peuvent prodiguer cet enseignement et l'enrichir de toutes leurs expériences personnelles.
Il est bien entendu que ces professionnels ont toutes les qualités pédagogiques requises ; ainsi leurs cours sont-ils facilement assimilables.

Q — Tout le monde peut-il suivre les cours du C.I.C.F. ?

R — Non. Une formation scolaire ou personnelle solide est indispensable. Mais aucun diplôme n'est exigé à l'entrée ; c'est ainsi que se côtoient des licenciés en droit ou lettres, des étudiants à la Sorbonne, des employés de tous métiers. D'autre part, des boursiers étrangers nous sont confiés par leurs gouvernements et sont destinés à l'encadrement de l'Industrie Cinématographique et de la Télévision de leurs pays.

Q — Le C.I.C.F. est-il donc aussi un établissement de promotion sociale ?

R — Très certainement. C'est là l'un de nos principaux objectifs, et la raison d'être de nos cours du soir.

Q — Tous les élèves ont-ils la même chance ?

R — Oui. Nous accordons, en effet, beaucoup plus d'importance à leur aptitude à assimiler leur futur métier, qu'aux diplômes acquis auparavant.

Q — Une dernière question, Monsieur le Directeur : à quel moment peut-on s'inscrire au C.I.C.F. ?

R — Pour les cours en studio qui ont lieu soit dans la journée, soit le soir, les inscriptions sont prises jusqu'au 30 septembre. Cette date est, cependant, théorique, nos possibilités d'accueil nous obligeant souvent à clore nos listes bien avant. Pour les cours par correspondance, par contre, à n'importe quel moment de l'année.

Il suffit pour s'inscrire de nous écrire ou de venir nous voir au

CONSERVATOIRE INDEPENDANT DU CINEMA FRANÇAIS
16, rue du Delta - PARIS (9e)

Ce qui peut être montré ne peut pas être dit. — Ludwig Wittgenstein.

cahiers du CINEMA

No 182 · SEPTEMBRE 1966



Anna Karina dans « Made in U.S.A. » et Marina Vlady dans « Deux ou trois choses que je sais d'elle », deux films de Jean-Luc Godard.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e.

Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

Hawks miroir ou reflet ?

« J'ai fort apprécié, nous dit M. Roland Portiche (98, av. des Chartreux, Marseille), l'éventail d'études précises, rigoureuses et détaillées sur *Red Line* 7000, et qui suffiraient à prouver, s'il en était encore besoin, que les *Cahiers* se trouvent encore et toujours à l'avant-garde de ce qui se fait en France en matière de critique cinématographique... Cela dit, me permettrez-vous d'avancer que ces mêmes études sont susceptibles de tomber, elles aussi, sous le coup des accusations que l'on peut porter (et on l'a fait, voyez Serge Doubrovsky) à ces analyses de type structurel (ce qui est bien), mais exclusivement internes (ce qui est peut-être incomplet), à savoir : traiter l'œuvre comme un objet, en dégager les structures signifiantes tout en montrant leur fonctionnement, mais sans pour autant mettre l'œuvre en question — à la question, dirait Labarthe —, la confronter à elle-même, la pousser (et nous avec), jusque dans ses derniers retranchements, bref, « envisager ce que dit l'œuvre », mais non « ce qui est dit par l'œuvre » (les citations sont de Doubrovsky). Car si *Red Line* nous dit que « la vie est un éternel renouvellement », cette affirmation n'est pas toujours aussi exaltante qu'on pourrait le croire, le moraliste Hawks y mettant bon ordre ; par ailleurs, ses personnages eux-mêmes ont changé, évolué plutôt, avec toute l'Amérique, dont l'itinéraire hawksien est peut-être le reflet critique le plus impitoyable (souvenons-nous de *Gentlemen Prefer Blondes*, de *Monkey Business* et de *Man's Favorite Sport ?*) ; personnages falots donc, ridicules parfois, mais, et c'est en cela que l'œuvre est complexe et vivante, ayant aussi leurs sursauts d'orgueil, leurs moments de gloire, sachant tenir un volant avec un crochet de fer, ou encore atteignant la « red line » avec une froide résolution ; images incarnées d'un pays où les individus jouent et sont joués, agissent tout en étant agis, perdent, gagnent et perdent encore, selon les caprices d'un vaste système politico-économico-social qui, pour eux, et c'est le plus grave, se confond insensiblement avec la vie. L'Histoire, pour reprendre le mot de Barthes, devient Nature... Et c'est peut-être là le sens profond de *Red Line*, que de nous déniaiser : course = philosophie de la vie, bien sûr, mais est-ce la bonne... et la vraie ? (Déjà, *Hatari !*) Simplement, le dernier plan, superbe dans son dépouillement et son absence d'effets, élève soudainement le débat jusqu'au spectateur, trois jolis visages-points-de-suspension, peut-être nous demandant de continuer le jeu, mais de le rendre un peu moins tributaire du hasard... Ainsi procède la démarche hawksienne, semblant dès l'abord exalter un mode de vie pour, secrètement, le miner (ainsi que les conventions), le mettre subtilement en question, et nous avec... ».

Que ce soit là une leçon de Red Line *(et peut-être la seule), n'empêche pas cette leçon de n'être que par ricochet le propos de Hawks : on le sait moraliste et malin : ce n'est donc pas lui qui va tirer les conclusions des parties qu'il fait se jouer, il laisse prudemment et subtilement ce soin au spectateur. Et en effet,* Red Line *ou tout autre film de Hawks, c'est avant tout un exercice de haute voltige intellectuelle pour le spectateur : c'est à lui, d'abord, de savoir ou d'apprendre à se plier aux articulations du film, de tendre le filet. C'est donc moins le mécanisme ou les structures de l'œuvre qu'il importe au critique de mettre en lumière, que de jouer lui-même — minaivement — le rôle de cet oiseleur face au film, que de suivre et de rendre sensible dans tous ses dédales le croisement des propositions de l'œuvre et de la compréhension du spectateur. Si* Red Line *donc est un reflet fidèle d'une certaine « way of life » américaine, c'est moins l'Amérique, la société, les hommes qui s'y trouvent en question que les sentiments et les drames dans leurs rapports avec les conventions du récit : c'est-à-dire, bien sûr, le conditionnement du spectateur au spectacle, ses réflexes, ses automatismes et ses habitudes qu'à chaque tour plus pernicieusement le film dément...*

Le cas Cournot

Nombreux sont nos lecteurs à n'être pas d'accord du tout sur l'œuvre entreprise par Michel Cournot pour éduquer les masses et les amener cahin-caha au cinéma.

« En cette période de vacances, par nonchalance ou saturation, vous avez laissé pénétrer dans la dialectique de vos propos un certain Cournot dont j'avais eu ouïe-dire au moment de « Pierrot le Fou », mais que j'ignorais, indirectement — volontairement, pour n'être pas lecteur du *Nouvel Observateur* — mes convictions religieuses m'en interdisent la lecture, étant membre à part entière du Nouveau Parti Alcoolique Gascon. Bravo ! Que voilà une trouvaille de taille ! Avec Cournot, à proximité, ou dans un article, ça vous transforme les *Cahiers* plus que le changement de format ! Négativement aussi positif qu'un contre-gouvernement ! Par exemple, dans le numéro 179, Conseil des Dix, colonne Cournot : un uniforme paysage de points noirs : l'acné Cournot, dermatose bien connue de tous les cinéphobes. Moi qui suis allergique à l'eau, j'en bois jamais ! Non, lui, il insiste, pire, il se farcit tous les films ! Un masochiste ! Fameux ! Qu'est-ce qu'on rigole dans nos vignobles ! Lui aussi, le travail, ça l'emmerde ! On attend avec impatience le numéro spécial de fin d'année des *Cahiers* : « Cournot de A à Z » : ça va payer ! Y a pas à dire, les *Cahiers*, c'est mieux qu'*Harakiri !* »

Oui, cher Monsieur Madillac (Jean-Pol, Montcaret, Dordogne) je ne crois pas que faire fugacement allusion à Cournot dans les Cahiers *les modifie du tout au tout. Préférez-vous jouer les autruches ? Mais laissons vous répondre Mlle Catherine Dendon (rue Louis-Blanc, Cannes) :*

« Vous voulez dire par « l'efficacité » de Cournot qu'il envoie (mais retire aussi bien) des spectateurs à vos films préférés ? Mais doit-on admettre et absoudre toute efficacité ? Je me refuse à cela que vous semblez suggérer et qui n'élimine pas l'assimilation Gauthier-Cournot comme vous croyez, bien au contraire. Car Gauthier aussi est « efficace » et c'est même ce qu'on déplore, entre autre, mais en plus de « l'efficace » qui les rapproche il y a les méthodes de ces efficacités respectives : les mêmes moyens. Et ce sont certainement ces « moyens » que Delahaye comme moi-même détestons. Cournot ne comprend pas grand chose au cinéma et sa « critique » se base sur quelques marottes grossières. Notons également un anti-intellectualisme assez primaire mais dieu merci encore peu virulent ; mais ça viendra avec la popularité grandissante, hélas ! Donc ces « marottes » le conduisent à l'encensement de Lelouch (rien d'étonnant) et de Godard, aussi bien. Pour moi, il y a dans cette réunion quelque chose qui cloche et dedans le signe d'une incompréhension du cinéma. »

M. Michel Rosier, rue de l'Australie, Le Mans, fera la synthèse :

« Quant au phénomène Cournot, vous lui attribuez la place qu'il mérite : il est efficace, mais jusqu'à quand ? Quand on le compare à Truffaut, il faut se souvenir de ce que Truffaut ne défendait que les bons films. Or Cournot a, entre autres, démoli *Gertrud*, *Red Line* 7000, *King and Country*... avec des arguments quelquefois justes mais qui, sous d'autres cieux, eussent appuyé une défense des films précités. »

A l'ombre de Ford et de Skolimowski

« La critique traverse une crise (*c'est toujours Michel Rosier que nous lisons*), qui est peut-être celle du cinéma en tant qu'art, alors que nous voyons se juxtaposer les plus merveilleux joyaux du classicisme (*Gertrud*, *Red Line* 7000, *Seven Women*) et les œutres nouvelles (Skolimowski, Godard). En cela, votre attitude « officielle » à l'égard du ciné-

ma américain me paraît incomplète et confuse, si je m'en tiens notamment au débat du numéro 172 : vous me paraissez reprendre (mal) les thèses très bien exprimées par Rivette dans le débat sur la critique (nº 126) ou sur *Muriel* (nº 149). N'eut-il pas été plus judicieux (mais j'anticipe peut-être) d'insister sur le fait à mon sens essentiel et que me semble bien comprendre Renoir, que le cinéma américain n'était pas seulement condamnable et condamné dans l'absolu (et jusqu'à un certain point, bien sûr), mais surtout parce que lié à un système économique, à une civilisation qui se devaient de muter. Alors que, parallèlement, l'individualisme forcené du nouveau cinéma — même quand il se veut révolutionnaire — révèle d'autres velléités non moins indispensables à notre monde, ce monde européen surtout, qui les a créées. Donc, j'apprécie que vous publiiez des entretiens avec Tourneur et Mankiewicz, et si j'ai bien compris, prochainement avec Sirk. Même si je déplore quelques excès (Minnelli notamment), j'avoue apprécier votre attitude actuelle que je ne prends pas pour de l'éclectisme. On peut, on doit défendre à la fois *Les Régates de San Francisco* et le dernier Hawks (j'espère d'ailleurs que vous publierez un jour un ensemble sur Autant-Lara). Vous faites d'abord un travail efficace (cf. la semaine du Nouveau Cinéma). »

Suivent critiques et encouragements (que nous apprécions également) : « Pourquoi Ollier n'écrit-il plus ? : *mais il écrit, rassurez-vous, puisqu'il est romancier, et c'est pourquoi il n'a guère de temps à consacrer au cinéma. Et aussi quelques réflexions sur* Seven Women « que je considère comme un des deux ou trois plus beaux films de Ford, une œuvre dont le sujet ressemble curieusement à celui de la très belle *Religieuse* de Rivette : même combat d'un personnage envisagé comme une force abstraite, même « aliénation » d'individus vivants dans un milieu clos, fermé, qui se détruit de l'intérieur parce que refusant ou assimilant trop mal le monde extérieur ; rapports de situations : les suicides de Suzanne Simonin et du Dr Cartwright. L'accueil scandaleux réservé à un film aussi génial prouve à vous, animateurs d'une revue écoutée, à nous, modestes animateurs de ciné-clubs de province, que beaucoup reste à faire. »

Nous ne saurions mieux dire, à preuve ce numéro et le suivant qui, sans négliger Skolimowski, tâchent d'aider le jeune Ford à sortir de l'ombre.

Remarques et réponses

Un lecteur niçois (à la signature indéchiffrable) nous félicite aussi de faire voisiner Straub, Skolimowski, Bellocchio et Tourneur, Berkeley, Mankiewicz, avant de regretter que dans les Cahiers *il n'y ait* « pas assez d'humour » : *certes, Luc Moullet, pris par ses occupations de producteur-cinéaste, devient un homme trop sérieux, mais ce numéro vous apporte un savoureux dément...*

Quelques précisions de la part de M. Touchant (Jean-Louis, boulevard de Belleville, Paris) sur Détective privé, *de Jack Smight :* « La ressemblance entre ce film et *The Big Sleep* se situe au niveau du scénario. En effet, le film est tiré d'un roman du peu connu John Ross MacDonald (Presses de la cité). Précisons : Chandler, qui adorait Hammet, n'a jamais écrit comme lui (aussi est-il faux de lire sur certains journaux que « The Moving Target » procède des deux auteurs). Chanler écrivait toujours le même roman. L'homme qui recherche une jeune femme disparue, personne qui sera probablement morte en fin de course, morte ou trop ignoble pour être digne de vivre. En cours de route, plus qu'il n'élucide le mystère qui l'entoure, il subit les événements devant lesquels il ne se dérobe jamais (Bogart, le meilleur des trois Marlowe du cinéma, reste encore trop lucide pour être vraiment le personnage de Chandler). Or, John Ross MacDonald et son héros Lew Archer (et non « Harper ») est le fidèle disciple de Chandler. Humblement, et non sans talent, il suit la voie que le maître a tracée. Et c'est pourquoi les romans de John Ross ressemblent structurellement à ceux de Raymond et que le film de Jack fait penser à celui de Howard. Mais les ressemblances s'arrêtent là. Car notre Hawks avait transcendé Chandler et Smight n'a pas ce talent. »

M. Ulrich Freiherr von Thüna (Bonn) complète la filmographie de Mankiewicz par Patrick Brion : « Vous parlez de la distribution des films de Mankiewicz à l'étranger, et s'il n'y a aucune raison de sauver l'honneur des distributeurs allemands (ces messieurs-là valent leurs homologues français), on peut toutefois noter que *The Barefoot Contessa* a été distribué en R.F.A. sous le titre *Die Barfüssige Gräfin*, avec une durée de 135 minutes, donc de 7 minutes de plus que la V.O. Ou bien les chronomètres allemands ne sont pas très au point ou bien le maître a tourné spécialement quelques mètres de plus pour les Allemands. Ils ne l'en ont pas remercié : le film est passé assez inaperçu à l'époque, et s'il est mentionné dans le volume « 6.000 filme » (cité dans votre « annexe » à la filmographie), il manque dans l'index des titres originaux du même ouvrage. Je constate d'ailleurs avec beaucoup de regret que depuis quelque temps les merveilleuses coquilles dans les titres allemands de la liste des films disparaissent de plus en plus. Cela faisait tant le charme de ces pages. Parmi les six titres allemands annoncés depuis janvier, je n'ai relevé que trois titres avec des fautes ! »

Espérons en tout cas que la drôlerie de la liste des films ne résidait pas tout entière dans les private-jokes des typos... Enfin, une mise en demeure impérative de M. D. Brenot :

« François Weyergans a raison lorsqu'il dit (parlant de *Balthazard*) « Maintenant, il y a cela, qui est le cinéma, et le reste est autre chose ». C'est incontestable, ce film est le « premier film » qui ne soit plus un spectacle, mais un art magnifique, une écriture. Même si cette évidence ne vous détourne pas de ce qui, hier encore, s'appelait « cinéma », Bresson lui n'attend pas votre approbation : il risquerait d'attendre. Vous devez prendre position, l'équivoque ne mène à rien, refuser *Balthasard* (et se couvrir de ridicule) ou accepter la mort de ce qui tenait lieu de cinéma et qui n'est plus qu'une partie morte de notre civilisation culturelle. Vos lecteurs attendent. De toute façon, il ne peut y avoir deux formes, deux conceptions, car le progrès ne passe que par un chemin, c'est en oubliant cela que vous ne respectez pas ceux qui voyaient en vous autre chose que des girouettes. Amicalement. »

C'est à ce genre de terrorisme, sans doute, que Bresson doit se réjouir de voir portés ses disciples. Il y a cela, dites-vous, qui « est le cinéma », et le reste n'est rien. Vous délirez, Au hasard Balthazar *ne vaut et ne prend de sens qu'en rapport à ce « reste » que vous méprisez, et sans quoi il ne serait rien, sans quoi il ne serait même pas fait. Film admirable (et sur ce point nous prenons parti sans ambiguïté), nous ne croyons pas qu'il suffise à effacer Mizoguchi ni Renoir, Hawks ni Bergman, Ford ni Godard. Non seulement il ne les raye pas de la carte du Sublime, mais encore il entretient avec eux des rapports de nécessité, de convergence, d'éclairage. Bresson seul tout au sommet d'un temple à sa gloire consacré, ce serait là le ridicule. Il faut avoir de bien faibles besoins pour se contenter d'un seul maître et croire que lui n'en a pas d'autres.* « Accepter la mort de ce qui tenait lieu de cinéma et qui n'est plus qu'une partie morte de notre civilisation » : *voilà un beau programme, et qui conduit à se demander si ce n'est pas Bresson qui est du côté de la mort du cinéma. Heureusement pour lui, il est moins royaliste que vous, et c'est autant par ce qui lui échappe de son art que par ce qu'il gouverne absolument qu'il est grand cinéaste. S'il fallait — absurde défi — choisir entre le cinéma et Bresson, eh ! bien, cela ferait un « guide » de moins.* — Jean-Louis COMOLLI.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jacques Bontemps (Cahiers)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Henry Chapier (Combat)	Jean Collet (Télérama)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)	Jacques Rivette (Cahiers)
Seven Women (John Ford)		★	★★★★	★★★	★★★★		★★★★		★★★★	★★★★
Roaring Twenties (Raoul Walsh)		★	★★		★★	★★★	★★		★	★★
Je la connaissais bien (Antonio Pietrangeli)			★★		●	★★★	★★	★★		★★
Arabesque (Stanley Donen)	★★★	★★★	★	★★	★★	★	★	★★	★	★
La Bataille de la vallée du diable (Ralph Nelson)	★	★	★★	★★	●	●	★★	★★★	★★	★★
Le Tour du monde sous la mer (Andrew Marton)					★				★	★
Trente minutes de sursis (Sidney Pollack)	●	★★			★				★	★
Un Pistolet pour Ringo (Duccio Tessari)	●	★★			●			★		★
La Flotte se mouille (Edward J. Montagne)				★		●		●		
Winnetou III (Harald Reinl)				●	●				★	
La Statue en or massif (Russel Rouse)	●	●			●		★	★	★★	●
Le Facteur s'en va-t-en guerre (Bernard-Aubert)	★	●		●	●	●	●	●	●	★
Les Mercenaires du Rio Grande (R. Siodmak)	●				●			●		
Pas de panique (Sergio Gobbi)		●			●			●		
Istanboul, carrefour de la drogue (Alex Butler)	●		●			●		●		
Super X appelle le Sphinx (Umberto Lenzi)			●		●	●		●		
X 1-7 top secret (Amerigo Anton)					●	●		●	●	
Le Carnaval des barbouzes (Sheldon Reynolds)	●	●			●			●	●	
Les Inséparables (Jack Donohue)	●	●			●			●	●	
Surcouf, le Tigre des sept mers (S. Bergonzelli)	●				●	●	●	●		
Via Macao (Jean Leduc)	●				●	●	●	●		
Brigade antigangs (Bernard Borderie)		●			●	●	●	●	●	
La Stripteaseuse effarouchée (Boris Sagal)			●	●	●	●		●	●	●

N.B. Michel Cournot nous écrit qu'il trouve l'attitude des « Cahiers » envers Claude Lelouch tellement peu raisonnable, et surtout tellement sinistre, qu'il aurait comme un haut-le-cœur de trouver dans cette revue son nom, fût-ce en haut d'une colonne du Conseil des Dix.

petit journal du cinéma



Albert Finney et Audrey Hepburn dans « Two for the Road » de Stanley Donen.

Deux Anglais et le Continent

Stanley Donen termine au studio de Joinville « Two For the Road », qui se traduit très littéralement par « Le Voyage accompagné ». Ce qu'on peut savoir sur ce tournage, relativement discret puisque Donen s'est refusé à toute publicité, c'est qu'il pourrait s'agir d'un film qui ira à l'encontre des conventions morales auxquelles nous avait habitués le cinéma américain : il ne s'agit pas d'un nouveau « Chapman Report », mais, plus simplement, d'une façon naturelle de considérer l'adultère librement consenti et réciproque. Hays se retournerait dans sa tombe s'il pouvait entendre les deux derniers mots du film sur lesquels il convient de garder le mystère... Rien de bien sérieux d'ailleurs ; le même dépaysement apparait au niveau des acteurs : Audrey Hepburn, bien sûr, mais ce n'est déjà plus la grande fille simple de « Funny Face », et puis, Albert Finney qui imite les tics bogartiens. Le thème central du scénario de Frederic Raphaël — l'auteur de « Nothing But the Best », c'est le voyage à travers la France d'un jeune auto-stoppeur qui se lie avec une Anglaise sur le ferry-boat de Dieppe. Les années passent et ce voyage se répète à l'occasion des vacances ; Marc et Johanna se marient, changent de voiture, se trompent et constatent qu'ils étaient beaucoup plus heureux avant leur mariage. Cette critique du mariage et de la recherche du luxe est un poncif outre-Atlantique dans les comédies musicales (ainsi, « The Long Long Trailer », de Minnelli, n'est pas très loin), mais c'est le ton qui peut surprendre : le goût de Donen pour la satire souriante s'accommode bien du cynisme de son scénariste... Ce qui permet de hasarder cette formule algébrique sur la réussite des associations : Raphaël + Donen > Raphaël + Donner...

Mais il serait vain de tenter de résumer ce film, où toute la vie du couple est évoquée uniquement sur la route, pendant leurs voyages en France, puisque Stanley Donen en brise toute la continuité temporelle. C'est une suite de petits événements qui se succèdent sans aucun souci de chronologie On saute allégrement douze ans et puis on revient d'autant en arrière pour retrouver un moment semblable ; le lien, c'est un mot ; ou un objet qui fait le raccord.

Le style promet d'être habile et rapide comme dans « Charade » : accélérés, gags de bande dessinée qui se répètent, et surtout de multiples pointes satiriques contre l'éducation américaine, les touristes américains en France, etc. Les allusions à une actualité proche soulignent cette modernité.

Le tournage s'est fait presque entièrement en extérieurs, en utilisant la lumière naturelle ; les dialogues en voiture sont de vrais travellings, ce qui permet d'éviter les laideurs de la transparence ou du travelling-Matt, naguère utilisés à l'excès. Ajoutons que la couleur est celle de Chris (topher) Challis, un des plus grands chefs opérateurs anglais dont l'impressionnante filmographie comporte, outre « The Grass Is Greener », les principales comédies musicales américaines ; que le cadreur anglais est Austin Dempster ; et l'on comprendra que « Two For the Road » renoue avec la meilleure tradition des super-productions hollywoodiennes — moins les défauts inhérents au genre.

Il y a donc gros à parier que ce film, qui parle gravement de choses légères (ou inversement), sera un grand Donen. Mal à l'aise, peut-être, dans la parodie (« Arabesque » et « Charade »), Donen va sans doute retrouver là ses premières inspirations — n'en déplaise à ses détracteurs. Mineur ? Il l'est certes, mais comme le sont certaines sonates de Mozart Peu sérieux? Souvenons-nous de la morale qu'énonce Gene Kelly dans « Singin' in the Rain » : « Just have to dance ! » car enfin qui d'autre que Donen réussit à atteindre cette qualité inimitable : être « aimable » sans être superficiel... — I.D.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

San Sebastian juin 1966

Avec une troublante régularité, le festivalier est réveillé dès neuf heures, chaque matin, par une pluie diluvienne qui ne consentira à s'apaiser qu'après minuit les jours de chance. Le climat n'incite donc pas le critique à la clémence, d'autant que les conditions météorologiques obligent à voir pratiquement tous les films. Que faire d'autre, en effet ? Le sable n'a jamais le temps de sécher, les salons du « Maria-Cristina » sont désespérément mornes, Barbara Steele ne s'y prélassant plus — jupes troussées à hauteur du slip — et l'accostage des autochtones du sexe féminin s'avère des plus délicats en cette période de l'année. Restent les films et ce Palais du Festival où tout un chacun finissait par se rendre, après de longues hésitations et de savantes dérobades. Les plus contradictoires tendances de la critique sympathisaient sous un même parapluie alors qu'un unique imperméable, généreusement déployé, réconciliait quelques irréductibles, l'espace de cinquante mètres.

Malheureusement, l'écran s'acharnait neuf fois sur dix à distiller le même ennui et la même grisaille. Pas un seul quatre étoiles à se mettre sous la dent. Les œuvres les plus marquantes (« Shock Corridor » par exemple) nous étaient déjà connues et pour cette raison sans doute furent présentées au sein d'une paradoxale Section Informative. Avant d'attaquer les plus de 1 609 m pour employer, francisée, une terminologie chère à Moullet, il convient d'expédier au plus vite les courts métrages, le Festival s'étant cette année surpassé en ce qui concerne l'insignifiance, la vulgarité et la nullité des œuvres sélectionnées en première partie. Mériteraient une palme toute particulière en ce domaine, le bolivien « Aysa » de Jorge Sanjines, l'argentin « Carta de Fader » d'Alfredo Mathe, l'américain « On Fighting Witches » de Robert Shaye et les peu croyables « Road to Saint-Tropez »



Catherine Spaak dans « Mademoiselle de Maupin » de Mauro Bolognini.

(G.B., Michael Sarno) et « Un Addio » (Italie, Massimo Mida) qu'un cercle de cinéastes amateurs aurait sans doute refusés pour cause de platitude. Seuls tirèrent leur épingle du jeu quelques rares « submilers », sans génie, au milieu desquels « Insomnie » — que je m'entête à considérer comme le meilleur Etaix à


« Nueva Cartas a Berta » de Basilio Martin Patino.

ce jour — prenait des allures de chef-d'œuvre.
Côté « longs », la récolte n'était guère plus abondante et, histoire de jouer à la chèvre gourmande, commençons par le pire.
Les points noirs :
Le premier, par ordre chronologique, car à ce degré, la nullité ne saurait se chiffrer, a bien entendu obtenu le Grand Prix, la Coquille d'Or au nom mille fois mérité, et pour faire bonne mesure s'est adjugé le prix de l'O.C.I.C., ce qui ne devrait surprendre personne. Il s'agit de « I Was Happy Here » du britannique Desmond Davis. Soutenu par le louable souci de réussir les plans les plus sottement académiques de ces dix dernières années, Davis s'efforce de faire un anti-« Girl with Green Eyes » et s'attaque avec témérité au thème du souvenir. Tout cela a beau se passer en Irlande, Joyce n'y trouvera pas son compte et la pauvre Sarah Miles, qui ne méritait pas cela, se révélera vingt fois plus belle au naturel. L'Argentine avec Enrique Carreras (aucun rapport je présume avec les frères de chez Hammer) et son rejeton « Del Brazo y por la Calle », s'attaque aux problèmes du couple avec une optique qui se veut résolument moderne et, pour tout dire, antonionienne. La mesure n'y est pas, les protagonistes ne prennent vie à aucun moment et la peu convaincante Evangelina Salazar obtint pour cette raison le premier prix d'interprétation féminine.
L'Amérique, visiblement, avait décidé de bouder San Sebastian et n'envoya en compétition que des fonds de tiroir aussi peu yankee que possible tel l'inénarrable « Cast a Giant Shadow » qui permet à l'illustre Melville Shavelson de se prendre pour le Preminger d' « Exodus ». Comment le colonel David « Mickey » Marcus (Kirk Douglas) fonda à lui tout seul l'état d'Israël et comment Vince Talmadge (Frank Sinatra) repoussa un convoi militaire à l'aide d'une caisse de siphons réglementaires... voilà l'épopée historique selon Shavelson. Cela aurait pu, au moins, être « camp » mais après 135 minutes de projection, tout spectateur sensé commencera par trouver du génie au moindre navet programmé en ville.
Toujours en couleurs et en Panavision, « Othello » de Stuart Burge. Il s'agit ni plus ni moins du film impressionné par une caméra placée face à la scène où s'agitent MM. Olivier, Finley, Lang et quelques autres de même calibre Ça dure 167 minutes, la projection s'est achevée devant douze spectateurs somnolents (y compris les membres du jury) J'avais pour ma part choisi le cuba-libre du bar le plus proche. La délégation grecque qui s'évertua, comme à son habitude, à casser toutes les assiettes et à réduire en miettes verres et bouteilles (le record de Cannes était battu), a également présenté une bande signée George Scalenakis et portant le curieux titre de « Diplopennies ». Précisons qu'il s'agit d'une comédie qui se veut musicale et que le niveau d'inspiration se situe plus volontiers du côté de « Joselito » que de « Beau Fixe sur New York ». Enfin, « Io, Io, Io... e gli Altri » présenté hors festival devait consterner tous ceux qui attachèrent quelque prestige au nom d'Alessandro Blasetti qui signe ici la plus morne pochade qui se puisse concevoir sur l'égoïsme et l'égocentrisme de nos contemporains.
Une Etoile
Le roumain Dinu Cocea l'obtiendra franchement pour ses « Haiduccii », sombre mélodrame de grand chemin visiblement fauché mais qui n'est pas sans évoquer parfois les meilleures séquences d'un certain Freda, en particulier l'exil souterrain et dantesque du héros et certaine gaillardise qui fit, au sein de ce festival, figure d'exception. « Tant qu'on a la santé » est connu des lecteurs des « Cahiers ». Ce n'est pas le meilleur Etaix et celui-ci, malgré son étonnante gentillesse, n'est pas Buster Keaton. Nelo Risi affirmait par moments (rares) un sens certain du cinéma avec « Andremo in Città », mais s'égarait dans le plus remarquable pathos où Géraldine Chaplin et Castelnuovo semblaient singulièrement se désintéresser de leur rôle Autre déception, pour les amateurs d'Hathaway cette fois, qui défendait (si l'on peut dire) les couleurs américaines avec « Nevada Smith ». Type même de faux western, bavard et languissant, « Nevada Smith » présente cependant quelques étrangetés non dépourvues d'intérêt et communes à tout ce qui sort des usines Joe Levine : une colonie pénitentiaire transformée en maison de passe deux fois par semaine, Raf Vallone ensoutané prêchant la non-violence avec une rare incapacité et la révélation d'un Steve McQueen prenant un malin plaisir à se faire répéter au long du film : « ... Tu es jeune, tu verras plus tard, pour l'instant, tu es très jeune... » Son rôle de Kid a dû lui monter à la tête. Les Russes, enfin, donnaient avec « Au grand matin » (Tatiana Lioznova) un de ces produits parfaitement aseptiques consacrés aux problèmes de la jeunesse.
Quoi qu'il en soit, les jeunes turcs qui ont lâché Tashlin pour Lewis trouveront là de quoi étayer leurs arguments. La France présentait le très sympathique « Dimanche de la vie » de Jean Herman. L'auteur est fort conscient des limites et des faiblesses de ce premier long métrage de fiction. Certains numéros d'acteur ne passent pas (celui de Blin en particulier), mais l'hommage rendu volontairement à un certain cinéma suranné ne manque pas de charme. La meilleure séquence du film : le peu probable souper-orgie au pavillon allemand de l'exposition internationale indique, semble-t-il, le chemin que devrait à l'avenir suivre Herman et qui n'est pas celui de la mesure.
Pour une fois, les Japonais présentèrent un véritable film japonais, signé Satsuo Yamamoto et visiblement destiné à la consommation intérieure. « Point de congélation » est un invraisemblable mélodrame où les liens de parenté deviennent rapidement peu compréhensibles, mère et fille adoptive s'étranglant de bon cœur et beau-père effectuant de sournois travellings sous les jupes d'une adolescente endormie. Déniaisage sous la douche, crise de conscience, tout y est pour aboutir à un suicide suprêmement onirique, l'héroïne parcourant des kilo-


Kirk Douglas dans « Cast a Giant Shadow » de Melville Shavelson.

Deux Etoiles :
Ouvrant le festival et présenté *hors-compétition* « The Glass-Bottom Boat » un Tashlin dont on était en mesure d'attendre davantage. Empruntant le registre bien américain d'un humour fort heureusement douteux, cette comédie de faux espions et de fausse sirène s'embourbe malheureusement sur la fin et parvient à évoquer les plus mauvais vaudevilles. Il est vrai que la présence de Doris Day n'arrange pas les choses et qu'il fallait bien tout le talent du grand Leon Shamroy pour réussir avec pareille comédienne une assez jolie séquence onirique.
mètres dans la neige pour recueillir au bord d'une rivière l'eau qui lui permettra d'avaler le barbiturique qui tue.
Au dire de certains « Nueve Cartas a Berta », du jeune Basilio Martin Patino méritait largement trois étoiles, j'avoue que mon imparfaite compréhension de l'espagnol ne m'a pas permis de saisir les subtilités de langage, pourtant nécessaires au traitement de pareil sujet : un étudiant de Salamanque adressant neuf lettres à celle qu'il aime, fille d'un républicain en exil, et tentant de lui expliquer l'Espagne d'aujourd'hui. Beaucoup y ont vu l'annonce d'un dégel

Bonne œuvre

Roger Corman va tourner « The Spy in the Vatican », histoire d'un prêtre qui, pendant la seconde guerre mondiale, dirigeait un réseau d'espionnage. 10 % des bénéfices iront au Vatican.

L'attitude de l'Espagne à l'égard de « La Guerre est finie » ne semble guère confirmer cette opinion.
Trois Etoiles :
Deux tchèques et un italien. « Illumination intime » d'Ivan Passer, « Vive la République » de Karel Kachyna et « Mademoiselle de Maupin » de Bolognini. « Vive la République » était déjà connu des festivaliers de Mar del Plata (où il remporta le grand prix) et brosse un vigoureux tableau des derniers jours de la guerre en Moravie dont le héros-observateur est un gamin de douze ans curieusement sympathique, au contraire de la plupart de ses congénères cinématographiques. Les flashbacks abondent et sans doute l'auteur a-t-il la plus grande admiration pour le Fellini de « Huit et Demi », dont certaines séquences sont pratiquement citées — en ce qui concerne le rythme et la tonalité du moins. Le film de Passer (dont les « Cahiers » présentèrent un court métrage pendant « la » semaine) est, lui, le contraire d'une fresque — fut-elle vue par un enfant. Passer qui fut assistant de Forman touche ici à la meilleure veine intimiste du cinéma tchèque et, s'il est permis de penser parfois à « Quatre heures du matin » ou à la « Partie de campagne », c'est à mi-chemin entre ces deux œuvres qu'il faudrait classer « Illuminations intimes », où Vera Kresadlova se révéla être la première femme authentique de ce morne festival.
Reste le Bolognini. Je ne sais s'il peut être comparé au film de Passer, toujours est-il qu'il fut le seul véritable « spectacle » de San Sebastian, et que l'auteur, dont l'esthétisme décadent fait ici merveille, traite, tout compte fait, avec courage les situations les plus troubles (ou les moins ambiguës ?), décrit le plus somptueux bordel de l'écran et donne sans doute à Catherine Spaak son meilleur rôle. Une deuxième vision me rendrait certainement plus sévère, laissons à « Mademoiselle de Maupin » le bénéfice du doute, c'est, avec pareil sujet, le moins que l'on puisse faire.
Vingt-deux étoiles au total pour ce festival. La moyenne est basse et San Sebastian nous avait tout de même habitué à mieux. Ajoutons qu'une rétrospective de la science-fiction à l'écran était prévue et programmée (par les soins de Midi-Minuit Fantastique), mais que les responsables s'en occupèrent au dernier moment : la plupart des copies restèrent donc bloquées en douane jusqu'aux dernières minutes du festival. Toujours en ce qui concerne les critiques : l'organisation du service de presse gagnerait à être entièrement revue, les projections sont mal annoncées (quand elles le sont), se procurer une photo ressemble au treizième travail d'Hercule. Bref, l'administration devrait prendre exemple sur la remarquable efficacité de la police espagnole qui dispersa avec une rare réussite une manifestation d'étudiants qui scandaient « libertad ! » devant le « Maria-Cristina », en profitant par la même occasion pour matraquer avec diligence les membres de la délégation tchèque et quelques journalistes. — M. C.


« Vive la république » de Karel Kachyna.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Cinéastes de notre temps Raoul Walsh

Mardi 4 octobre 1966
21 heures - 2e Chaîne

Ce n'est pas par souci d'originalité qu'André S. Labarthe, producteur de la série « Cinéastes de notre temps », a décidé d'abord de donner comme sous-titre à son émission sur Raoul Walsh « ou le bon vieux temps », et ensuite d'intégrer au montage de l'émission des stocks-shots des émeutes raciales de Los Angeles. Tourné en août 1965, le 19 pour être exact, ce portrait de Walsh fut réalisé au moment même où l'une des villes a priori les moins racistes, Los Angeles, était à son tour victime des drames de la ségrégation. Le contraste entre l'Amérique d'aujourd'hui, de Dallas, de Houston et du Viet-nam, et celle d'hier, celle de Raoul Walsh ou John Ford, n'en est que plus marquant.
Créateur essentiellement instinctif, Raoul Walsh parle mal de ses films — ses très et trop rares interviews nous en avaient persuadé. L'Hollywood d'hier lui permit de s'exprimer ; celui d'aujourd'hui le réduit à un silence qu'il a, d'ailleurs, lui-même cherché. Et malgré la vigueur manifeste de l'homme, qui avoue, comme autrefois, continuer à faire de longues randonnées à cheval, le cinéaste a plus ou moins pris définitivement sa retraite. Les scripts qu'on lui propose (un western à tourner en Tchécoslovaquie ou en Yougoslavie...), il les rejette, et, dans son ranch, entre ses chevaux et sa blonde épouse, il évoque beaucoup plus volontiers son passé que ses projets d'avenir : sa rencontre avec les frères Pathé, avec Griffith dont il deviendra l'assistant et l'acteur, ses débuts à la Warner, son travail avec tous les grands acteurs hollywoodiens, Gable, Flynn, Bogart, Cooper.
Citant lui-même plusieurs fois l'expression « It was the good old days », c'est avant tout la nostalgie de toute une époque révolue qu'évoque Raoul Walsh, et c'est en fonction de cette réminiscence qu'André Labarthe a monté son émission. Les extraits de films qui, selon le principe même de la série, servent autant à illustrer les propos d'un auteur qu'à briser l'éventuelle monotonie d'une interview, sont amenés ici peu à peu d'abord par la musique, puis, enfin, par l'image. « The King and Four Queens », « High Sierra », « Colorado Territory », « Silver River », « White Heat » : autant de chefs-d'œuvre dont Walsh ne parle pas volontiers (sinon pas du tout) mais que le montage introduit presque insensiblement, tels des souvenirs.
Mais beaucoup plus qu'un témoignage sur l'artiste, c'est à une véritable découverte de Walsh en tant qu'homme qu'invite l'émission. Le simple fait de pouvoir voir pendant près de cinquante minutes le réalisateur de « Gentleman Jim », de l'entendre, de sa voix un peu fatiguée, évoquer au gré d'une phrase le lapin qui le priva de son œil, sa manière de rouler des cigarettes ou de diriger McLaglen dans « Carmen », suffit à donner d'un des cinéastes américains les plus importants et pas toujours des mieux connus une vision non seulement neuve mais surtout fascinante. Inséparable de son œuvre, Raoul Walsh apparaît tout aussi vivant qu'elle, et pouvoir pendant quelques minutes découvrir l'homme derrière le cinéaste est au moins aussi exaltant qu'une revision de « Battle Cry ».
Deuxième émission du « Domaine Américain » de « Cinéastes de notre temps », ce portrait quelque peu nostalgique de Raoul Walsh fait partie de la série qui débuta par le John Ford programmé en juin et qui doit se continuer par une dizaine de portraits dont ceux de Fuller, Mamoulian, Capra, Cassavetes, Daves, Hitchcock, Hawks, King Vidor. Le problème du choix des extraits est d'ailleurs loin d'être résolu en ce qui concerne les cinéastes américains puisque, malheureusement, la majorité des firmes américaines se refusent à prêter le moindre extrait de film C'est ainsi que, paradoxalement, Walsh, qui fut l'un des piliers de la Warner et qui, de plus parle avec autant d'admiration que plaisir des fameux frères, n'est représenté par aucun des films distribués actuellement par cette firme. Heureusement, certains de ceux-ci (« Colorado Territory », « High Sierra », « Gentleman Jim ») ont été rachetés, mais on est en droit de regretter que la Warner se soit opposée au passage d'extraits de « Battle Cry » et surtout « Band of Angels ».


Raoul Walsh et sa blague à tabac.

Néanmoins, si même quelques extraits manquent à l'appel (encore que le but de « Cinéastes de notre temps » est tout sauf l'anthologie filmée), Walsh évoquant cinquante années de cinéma américain ne peut qu'obliger l'amateur à ne pas manquer ce flash back unique sur l'un des créateurs les plus indiscutables de l'écran américain. — P. B.

Lettre de Paris sur Mary Pickford

L'hommage rendu par la Cinémathèque française à Mary Pickford figure parmi les plus remarquables organisés par cette illustre maison. Groupant 39 films de dix-neuf réalisateurs cette rétrospective a permis à l'amateur curieux et assidu de se plonger pendant plusieurs semaines dans le monde passionnant du cinéma muet américain. De 1911 à 1933, c'est une véritable fresque hollywoodienne qui a été ainsi offerte au cinéphile parisien. Succession inégale mais finalement très excitante et répondant à un souci de prospection qui est à la base de toute réelle connaissnace cinématographique.

GRIFFITH

Des très nombreux films tournés par Mary Pickford sous la direction de Griffith, dix furent présentés : tous des courts métrages. Comme toujours chez l'auteur d' « Intolerance » le génie et le sens inné du cinéma (qui lui fit découvrir le scope plus de trente ans avant « The Robe ») sont évidents. « New York Hat » (1912) que chaque amateur, à l'image de ses confrères américains, se devrait d'avoir chez lui, est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister, et de l'ensemble, seul « A Pueblo Legend » (1912) détonne par la faiblesse du récit et, une fois n'est pas coutume, la médiocrité de Robert Harron, bien qu'une admirable scène d'amour et de badinage entre Harron et Mary Pickford, au bord d'une rivière, annonce déjà les fulgurants épisodes amoureux de « Hearts of the World » et de « Broken Blossoms ». Chacun de ces courts métrages révèle déjà l'une des constantes de la démarche de Griffith : inscrire toujours un évènement ou une émotion dans un contexte, soit familial : « Three Sisters », 1911, où une jeune femme s'offre à un voyou pour que sa sœur, éprise de ce méprisable individu, s'en détache ; « Friends » 1912, dans lequel Lionel Barrymore se sacrifie pour assurer le bonheur de son ami qui aime la même femme - M. Pickford - que lui; « The One She Loved », 1912, où Henry B. Walthall découvre que **celui qu'elle aimait** (sa femme) est son propre enfant et non un mythique amant ; « My Baby » (1912) qui permet à un bébé de réconcilier sa mère et son grand-père et « The Unwelcome Guest » (1913) qui raconte comment un grand-père peut enfin se débarrasser de ses enfants et petits-enfants qui ont fait de lui un véritable domestique ; ou national (« Fate's Interception » (1912), histoire d'une vengeance que la bonté dont chaque homme est capable modifie moralement sinon matériellement). Mais c'est avec « The Informer » (1912) que la profonde humanité et le génie de Griffith atteignent leur apogée. Cet admirable raccourci (moins de vingt minutes) de « Birth of a Nation » mériterait à lui seul une longue analyse. Un traitre (Henry B. Walthall), en pleine guerre de Sécession, fait croire à celle qu'il aime que son mari est mort afin de pouvoir l'épouser, mais le mari (un Sudiste) revient. Chassé par la femme, le traitre dénonce le Sudiste aux autorités nordistes. Le mari et sa femme (M. Pickford), encerclés dans une cabane, font face aux assauts des Nordistes mais les Sudistes, prévenus à temps par un noir fidèle, interviennent, taillent en pièces les Yankees et délivrent les assiégés. Le traitre trouve la mort en plein combat. La guerre finit et la femme console son mari de la défaite. Si toute la séquence de l'attaque avec la lente montée parallèle du suspense et du danger rappelle évidemment la libération de Lilian Gish par le K.K.K. dans « Birth of a Nation », la plus belle partie du film est sans doute la dernière séquence où la jeune femme est auprès de celui qu'elle aime et qui a perdu à la guerre le bras gauche. Doucement elle « caresse » l'endroit où se trouvait naguère le bras, puis attire à elle l'homme par le moignon et le console de la reddition d Lee.

Ces quelques courts métrages de Griffith auraient, à eux seuls, justifié l'hommage de la Cinémathèque, et il est d'ailleurs plus que regrettable que la valeur de ces films ait été inversement proportionnelle au nombre de spectateurs. Le remarquable « Little American » de De Mille, « Secrets » de Borzage et les Griffith, points culminants de l'homamge, ont été projetés devant des salles presque désertes. Que les critiques de quotidiens, d'hebdomadaires ou de mensuels aient été absents, rien d'étonnant à cela, mais même dans les couches les plus récentes des cinéphiles, ceux toujours prêts à prendre les derniers bateaux (McCarey ou Edwards, Fregonese ou Losey) ont pratiqué un absentéisme convaincu, persuadés sans doute de la supériorité d'une œuvrette récente sur un chef-d'œuvre d'autrefois.

REUSSITES ET ECHECS

Le seul film de Frank Lloyd (« The Stronger Love » 1916), sur un sujet proche de « My Baby » ne présente guère d'intérêt de même que « Little Lord Fauntleroy » (1921) et « Through the Back Door » (1921), dirigés tous les deux par Alfred E. Green et Jack Pickford, frère de Mary. Des deux films, « Through the Back Door », mélo qui débute en Belgique et s'achève aux USA, est le plus étrange par sa volontaire systématisation des caractères et par sa fin, typique du mélodrame familial de l'époque, qui ne fait pratiquement pas intervenir Mary Pickford, pourtant vedette du film. Quant au « Petit Lord », il fait partie de ces histoires d'enfants et pour enfants que recherchèrent avec acharnement les scénaristes de l'époque pour en faire des « vehicles », pas toujours convaincants, pour Mary Pickford (qui tient ici un double rôle). A cette veine appartient « Pollyanna » (1919) de Paul Powell où Mary Pickford,[1] âgée de 26 ans, joue le rôle d'une gamine, ce qui finit par donner au film un côté assez trouble (cf. la scène dans laquelle elle embrasse Jimmy Been-Howard Ralston).

Plus intéressant est le film d'Edwin S. Porter, l'un des pionniers du cinéma américain (« The Great Train Robbery », « Rescued from an Eagle's Nest ») : « Tess of Storm Country » (1914). La volonté constante de la mise en scène d'intégrer les personnages aux décors naturels (voie ferrée, côtes découpées rappelant Big Sur et « The Sandpiper », grèves) donne au film une beauté plastique qui fera cruellement défaut dans le remake de John Robertson (1922), interprété lui aussi par Mary Pickford. « Less Than the Dust » (1916) se déroule aux Indes mais la couleur locale (excellente) ne parvient pas à transcender un script idiot et une réalisation particulièrement terne Seule originalité : Erich von Strohelm, assistant du film, y tient un petit rôle « The Love Light » (1920) de Frances Marion, (scénariste habituelle de M. Pickford) est l'un des rares films américains a avoir été dirigés par une femme, mais cette larmoyante histoire d'une Italienne qui recueille au milieu de la Première Guerre mondiale un soldat déserteur américain qu'elle cache puis épouse, pour découvrir ensuite que c'est un Allemand et qu'il s'est servi des émissions lumineuses d'un phare (le signal d'amour) pour prévenir ses compatriotes et provoquer un torpillage, se complait dans un bellicisme très désagréable qu'aggrave encore l'incompétence totale du metteur en scène.

Plus intéressant est « Suds » (1920) de Jack Dillon, non par son sujet (les désirs et les rêves d'un petite blanchisseuse) mais par une direction d'acteurs remarquable, très incisive, très dure. « Little Pal » (1915) et « Rags » (1915), tous deux de James Kirkwood, futur acteur d'Allan Dwan, bénéficient d'une photo très aérée mise au profit de scénarios bien médiocres. Mary Pickford tient un double rôle dans le second film. Mieux vaut passer sur « Madame Butterfly » (1915) de Sidney Olcott où M. Pickford est Cho-Cho-San, et Marshall Neilan Pinkerton, pour s'attarder sur « Poor Little Peppina » (1916) du même auteur. Cette histoire de « maffiosi » est menée à toute allure, Olcott boucle une séquence en quelques plans, un dialogue en un titre, et un flash back en trois ou quatre secondes. Le film témoigne de la vigueur et du talent dont Olcott fera preuve quelques années plus tard dans le remarquable « Monsieur Beaucaire » qu'interprète Valentino.



« Tess of Storm Country » de John Robertson, 1922.

Sam Taylor est responsable de quelques-uns des derniers films de Mary Pickford et notamment de « Coquette », son premier film parlant. « My Best Girl » (1927) ne vaut guère que par la course finale filmée en transparence, fait rarissime pour l'époque, et « Coquette » (1920) est, du premier au dernier plan, un monument de grotesque.

« The Taming of the Shrew » (1929), toujours de Sam Taylor, qui fut par ailleurs le réalisateurs des meilleurs films d'Harold Lloyd (« The Freshman », etc.), est beaucoup


« The Taming of the Shrew », de Sam Taylor, 1929.

plus réussi. La beauté des décors de William Cameron Menzies, la présence de Fairbanks (marié alors à Mary Pickford) et enfin et surtout le texte de Shakespeare y sont évidemment pour beaucoup. Et, bien que nous lui préférions toujours « Kiss me Kate » (1954), de George Sidney, nous gardons de cette « Mégère Apprivoisée » un agréable souvenir. Les deux films de William Beaudine, « Sparrows » (1926) et « Little Annie Rooney » (1925), histoire d'un gang de gosses, confirment l'existence d'une période brillante chez un réalisateur dont on peut déplorer ensuite la démission artistique.

NEILAN, M. TOURNEUR, FRANKLIN

Marshall Neilan est considéré par les historiens américains comme l'un des cinéastes les plus importants du cinéma muet américain, c'est dire à quel point les six films de ce réalisateur (futur acteur de Kazan : il était le sénateur Fuller dans « A Face in the Crowd ») qui nous furent présentés étaient intéressants a priori. « Little Princess » (1917), déçoit, malgré une jolie séquence onirique qui fait de Mary Pickford la dulcinée d'Ali Baba, et « Rebecca of Sunnybrook Farm » (1917) n'est guère convaincant. « M'liss » (1918), en revanche, est un excellent western où la beauté de la chevauchée-poursuite finale n'a d'égale que celle de certaines scènes intimistes (M'liss apprenant la mort de son père, etc.) « Stella Maris » (1918), donne encore une fois à Mary Pickford un double rôle mais « Daddy Long Legs » (1919) lui est très supérieur, extrêmement soigné sur la photo et la direction d'acteurs. « Dorothy Vernon of Haddon Hall » (1924), était à l'origine un projet de Lubitsch, mais comme ce dernier ne comprenait pas, à l'époque, un mot d'anglais, il dut l'abandonner et ce fut Neilan qui le reprit. C'est une étrange histoire qui se déroule en Angleterre et fait intervenir Mary Stuart dans une atmosphère qui mélange constamment comique et tragique, ce qui ne devait pas déplaire à Lubitsch.

Les deux films de Maurice Tourneur (le père de Jacques), témoignent comme très souvent chez lui d'une grande recherche sur les décors et surtout de cette quête d'une ambiance onirique, constante dans son œuvre. « The Pride of the Clan » (1917) et « The Poor Little Rich Girl » (1917) possèdent l'un comme l'autre une étrange scène de rêve : dans le premier, on voit Mary Pickford au milieu des cannibales, mais celle de « Poor Little Rich Girl » est infiniment plus belle par ses allégories (une femme très belle et voilée de noir portant un lys et symbolisant la mort, une femme au corps de serpent, une femme à deux visages, etc.).

Sidney Franklin, dont la carrière est particulièrement mal connue (puisse la Cinémathèque projeter d'autres films de lui !) fut l'une des révélations de cette rétrospective. « The Hoodlum » (1919) possède un script étrange, assez griffithien dans l'ambivalence du caractère de Peter Cooper-Alexander (cf. « Dream Street »). L'histoire qui se déroule dans les bas quartiers est constamment magnifiée par le travail de Franklin, parfois de toute beauté (la scène où Mary Pickford après avoir dansé le shimmy reçoit en guise de bouquet de fleurs une botte de légumes) et toujours très efficace dans la description d'un quartier misérable avec ses gosses dégoûtants, ses cloportes, ses rats, ses grosses femmes, bref, toute sa population qui en fait une véritable société en vase clos. Tout aussi remarquable est « Heart of the Hills » qui fait de Mary Pickford (un de ses meilleurs rôles) un chevalier du K.K.K. La beauté des paysages et des scènes où les membres du Klan se retrouvent dans les bois tranche trop sur la médiocrité théâtrale de tant de films de cette époque pour ne pas être signalée.

BORZAGE, DE MILLE

Pour tout cinéphile de moins de trente ans, la carrière de Frank Borzage reste un mystère. Reconnaissons qu'en ce qui nous concerne la dizaine de films vus ne nous avait guère enthousiasmé, d'où la véritable surprise que représente « *Secrets* » (1933), le dernier film de Mary Pickford. Le plus intéressant du film n'est pas le sujet, malheureusement tiré d'une pièce, mais bien la mise en scène de Borzage. Passons sur les scènes westerniennes de l'histoire, saccagées par d'inqualifiables toiles peintes, pour n'en admirer que plus l'efficacité et surtout le romantisme de tout le reste du film. La rencontre entre Mary Pickford et Leslie Howard, la dramatique scène « à trois », et surtout la fin dans laquelle les deux époux devenus des vieillards et roulant en voiture se revoient partant en chariot à la conquête de l'Ouest rejoignent les plus lyriques « retour au passé » et notamment « The Plainsman » et « The Ghost and Mrs. Muir ». Pour cette descente au cœur même du romantisme américain, à l'endroit précis où se retrouvent l'esprit pionnier et la satisfaction citadine, Borzage, en attendant une rétrospective que la rareté des copies rend hypothétique, mérite plus que l'attention bienveillante avec laquelle on considère son œuvre depuis quelques années.

Quant à « Little American » (1917), de De Mille, c'est bien d'un chef-d'œuvre qu'il s'agit. Le grotesque du sujet, aussi revanchard et ridicule que pourrait l'être celui d'un film français de l'époque, est constamment dépassé par l'auteur. Le moindre plan (Mary Pickford saluant devant un grand drapeau américain) et la moindre scène prouvent une fois encore que là où tant de metteurs en scène ne se seraient que compromis, De Mille, lui, trouve son terrain d'élection. Destiné à provoquer l'intervention des USA dans la Première Guerre mondiale (on y voit le torpillage du « Lusitania » devenu ici « Veritania »), le film est plus raciste qu'il n'est permis et la description du vandalisme des Allemands (découpant une toile de maître pour en envelopper des victuailles ou brisant un fauteuil pour faire du feu) avec le recul du temps prête à sourire. Mais lorsque Mary Pickford, symbole des Etats-Unis, s'écrie, face aux Allemands: « J'étais neutre jusqu'à ce que j'aie vu vos hommes attaquer les femmes et tuer les vieillards. Alors, j'ai cessé d'être neutre et je suis redevenue humaine », De Mille retrouve le lyrisme et le génie qui font de « Samson and Delilah » ou de « The Ten Commandments » des œuvres réellement inspirées. Tout le film culmine d'ailleurs en une extraordinaire séquence dans laquelle Mary Pickford et Jack Holt fuient au milieu des explosions des bombes et des obus, dans un paysage d'Apocalypse que dominent un pan d'église et un gigantesque crucifix. Une bombe fait sauter le dernier pan de l'église et il ne reste plus debout que le crucifix géant, qui n'est même plus soutenu par le bois de la croix. Jack Holt étant à terre, grièvement blessé, Mary Pickford prie et supplie alors le Christ en croix de la sauver ainsi que celui qu'elle aime.


« Secrets » de Frank Borzage, 1933.


« Daddy Long Legs » de Marshall Neilan, 1919.

Epuisant à suivre (je me souviens encore de telle soirée où les deux premiers étaient projetés à Chaillot et le troisième à Ulm...), mais passionnant, cet hommage eut l'intérêt de nous présenter beaucoup plus que des films de Mary Pickford : des œuvres de cinéastes trop souvent mal connus. Profitons-en pour regretter l'absence du deuxième film de De Mille (« Romance of the Redwoods ») et des deux films de Dwan tournés par Mary Pickford. Et si finalement le personnage de Mary Pickford fut plus irritant qu'intéressant, se cantonnant trop souvent dans des caractères misérabilistes de gosses, ne correspondant plus du tout à son âge réel (et cela contrairement à Shirley Temple qui interprète plusieurs remakes de films de Mary Pickford « Little Princess », « Rebecca of Sunnybrook Farm » etc.) elle fut aussi une remarquable femme d'affaires en même temps qu'une productrice éclairée (on lui doit « Sleep my Love » de Douglas Sirk), et eut en tout cas un goût très sûr dans le choix de ses metteurs en scène. — P. B.

FILMS PRESENTES A L'HOMMAGE

(metteur en scène, deux principaux acteurs)

1911 Three Sisters (David W. Griffith).

1912 Female of the Species (Griffith ; Claire McDowell, Dorothy Bernard). Friends (Griffith ; Lionel Barrymore, H. B. Walthall) ; The Informer (Griffith ; H.B. Walthall, Lillian Gish). The One She Loved (Griffith ; Lionel Barrymore, H.B. Walthall). A Pueblo Legend (Griffith ; Robert Harron, Wilfred Lucas). My Baby (Griffith ; H.B. Walthall, Lionel Barrymore). Fate's Interception (Griffith ; Wilfred Lucas, Charles West). The New York Hat (Griffith ; Lionel Barrymore, Robert Harron).

1913 The Unwelcome Guest (Griffith ; Claire McDowell, Elmer Booth).

1914 Tess of Storm Country (Edwin S. Porter ; Harold Lockwood, Olive Golden).

1915 Little Pal (James Kirkwood ; Marshall Neilan, George Anderson). Rags (Kirkwood ; Marshall Neilan, J. Farrell Mac Donald). Madame Butterfly (Sidney Olcott ; Marshall Neilan, Cesare Gravina).

1916 The Stronger Love (Frank Lloyd ; William Sheay). Poor Little Peppina (Olcott ; Eugene O'Brien, Jack Pickford). Less than the Dust (John Emerson ; David Powell, Mary Alden).

1917 Little American (Cecil B. de Mille ; Ray Hatton, Jack Holt). Little Princess (Marshall Neilan ; Norman Kerry, Zasu Pitts). Rebecca of Sunnybrook Farm (Neilan ; Eugene O'Brien, Marjorie Daw). The Pride of the Clan (Maurice Tourneur ; Matt Moore, Warren Cook). The Poor Little Rich Girl (Tourneur ; Madeline Traverse, Charles Wellesley).

1918 M'liss (Neilan ; Thomas Meighan, Monte Blue). Stella Maris (Neilan ; Conway Tearle, Herbert Standing). Heart o' the Hills (Sidney Franklin-Joseph de Grasse ; John Gilbert, Sam de Grasse).

1919 Daddy Long Legs (Neilan ; Mahlon Hamilton, Marshall Neilan). Hoodlum (Franklin ; Kenneth Harlan, Ralph Lewis). Pilyanna (Paul Powell ; Herbert Prior, Helen Jerome Eddy).

1920 Suds (Jack Dillon ; Harold Goodwin, Albert Austin). The Love Light (Frances Marion ; Fred Thompson, Raymond Bloomer).

1921 Through the Back Door (Alfred E. Green-Jack Pickford ; Adolphe Menjou, John Harron). Little Lord Fauntleroy (Green Pickford ; Claude Gillingwater).

1922 Tess of the Storm Country (John Robertson ; Gloria Hope, David Torrence).

1924 Dorothy Vernon of Haddon Hall (Neilan ; Allen Forrest, Anders Randolf).

1925 Little Annie Rooney (William Beaudine ; William Haines, Walter James).

1926 Sparrows (Beaudine ; Gustav von Seyffertitz, Roy Stewart).

1927 My Best Girl (Sam Taylor ; Charles « Buddy » Rogers, Hobart Boworth).

1929 Coquette (Taylor ; Johnny Mack Brown, Matt Moore). The Taming of the Shrew (Taylor ; Douglas Fairbanks, Edwin Maxwell).

1933 Secrets (Frank Borzage ; Leslie Howard, C. Aubrey Smith).

Suomi Jyvâskylân Kesâ

Les Journées culturelles de Jyväskylä, Suomi (Finlande), se déroulèrent pour la partie cinéma aux deux bouts de la ville : dans le petit cinéma d'en bas et dans la grande université d'en haut, bâtie par Alvar Aalto un peu dans le style de sa maison de la Culture d'Helsinki. Il s'y tenait des congrès, des conférences (sociologie, littérature, architecture évidemment...) et des spectacles divers, jusqu'au Nô japonais, bien à sa place ici. Ces « Journées » qui en sont à leur onzième année, n'en sont, côté ciné, qu'à leur cinquième. La première (63) fut consacrée à Godard (ici adoré), la deuxième à Lang et aux Polonais animés, la troisième à quelques grands Américains d'hier et d'aujourd'hui, la quatrième aux Japonais : Mizo, Ozu, Zuro (quels clubs feront connaitre Ozu en France ?) et cette année c'étaient les Français avec cette belle sélection : « La Pyramide humaine », « Paris nous appartient », « Le Signe du Lion », « Adieu Philippine » (les chouchous : ils furent chacun projetés deux fois), et « Paris vu par », « Les Maîtres fous », « Landru », « La Baie des Anges », deux Astruc, et en plus : « Le Testament d'Orphée », « L'Atalante », « Zéro de conduite » et « Napoléon » (Gance).

Le fait que ces journées n'aient adopté le cinéma que tardivement confirme les brèves indications que donne ici Jörn Donner sur la tardive imprégnation cinématographique de son pays. Encore faut-il corriger quelque peu le pessimisme de cet émigré. Car, à l'extrême compétence des organisateurs et programmateurs (rarement atteinte en d'autres lieux, fussent-ils français), il faut ajouter l'immense talent du public, dont l'avidité est aussi remarquable que la réceptivité et qui, en outre, est au courant de beaucoup plus de choses qu'on ne pourrait le croire d'ici, où l'on n'est guère au courant de ce qui se passe en Finlande. Et il s'y passe beaucoup de choses et il y passe beaucoup de films, qu'on suit attentivement. Tous en V.O., bien sûr, et il faut voir ces sous-titres qui viennent par quatre ou cinq lignes en tas, et s'installent rarement sur l'écran pour plus de deux secondes. A ce petit détail, on peut mesurer les facultés finlandaises d'assimilation. Il faut dire que là-bas quasi tout le monde est formé à la discipline du bilinguisme (finnois + suédois), voire du tri (+ anglais) ou du quadri (+ allemand). Ça vous exerce un cerveau.

Il faut ajouter la gentillesse et la prévenance sans bornes des Finnois (dont m'avaient déjà parlé avec admiration Godard et Jessua), et je garde un grand souvenir de l'appartement qui fut mis dès mon arrivée à ma disposition — de ces appartements finlandais moyens où s'unissent les extrêmes du raffinement et de la simplicité, et dont ni nos misères ni nos luxes (leur manque commun de goût) ne pourront jamais se faire la moindre idée. Mais je m'engage là dans une autre histoire, celle du contexte finlandais. Or, il est promis, juré (une fois de plus), qu'on ne parlera plus dans les « Cahiers » QUE de cinéma. Donc, je passe (sur ce qu'est, ce que fut cet admirable pays qui de 1917 à nos jours, à travers quelques guerres et à partir de Mannerheim sut reconquérir, édifier, protéger, son indépendance politique, économique, culturelle) quitte à vous renvoyer — disons tout simplement au numéro 26 de la collection « Petite Planète » (Seuil). Ainsi j'aurai renseigné ceux de nos lecteurs qui seraient à la fois non informés et curieux, et je n'aurai fait chagrin à personne, ni des « Cahiers », ni de « Positif » (dont on m'a d'ailleurs, là-bas, demandé des nouvelles).

Lors de ces « Journées », les présentations et lectures (sur le jeune cinéma français, Godard, Hitchcock, Satyajit Ray — dont on projetait la trilogie d'Apu, plus extraordinaire encore, croyé-je, qu'on ne l'a d'abord cru) furent assurées par Robin Wood et moi-même. Wood (voir son Hitch-article, Cahiers 113 et le feu et très regretté « Movie ») reçut justement pendant qu'il était là-bas une lettre d'Angleterre lui apprenant que Tony Richardson était fou furieux après Ian Cameron, lequel avait écrit dans « The Spectator », à propos de « Mademoiselle », que le Tony était incompétent. Je trouve, moi, que Cameron s'est exprimé avec une grande modération au sujet de ce pauvre fabricant de produits avariés, dont il faudrait souhaiter, pour l'honneur de son pays, qu'il fût seulement incompétent. Je puis en tout cas certifier à Cameron que toute la Finlande cinématographique se solidarisa instantanément avec lui. Nous faisons de même aux « Cahiers ».

Or, ces présentations, discussions et explorations finlandaises diverses nous révélèrent une chose qui explique le niveau et les facultés du public (ce n'est peut-être pas merveille, mais nous y sommes si peu habitués) : à savoir qu'il ne se fait rien de culturel en Finlande que par et pour le peuple. Inversement, rien ne se fait, dans n'importe quel domaine, qui ne doive avoir de surcroît, quelque but culturel — même une excursion à Vitasaari. Mais cela n'empêche nullement les plus riches imprévus, d'autant que les courtes (ou longues) nuits de cette saison (un fantôme d'ombre vers la mi-nuit), vous permettent de remplir les plus chargés des programmes. Outre cela, au cours de ces journées, la naissance du cinéma finlandais nous fut confirmée. Je n'en avais vu jusqu'ici que « Soldats Inconnus », et le sketch de « 4 x 4 » mentionné dans ce « Recensement scandinave » — puisqu'il faut bien classer sous une commune dénomination ces pays dont les points de divergence sont pourtant aussi marqués que les convergences.


« Onnenpeli » (« Jeu sans regles ») de Risto Jarvo.

Il s'agit du premier l.m. de Risto Jarva, « Onnenpeli » (« Jeu sans règles »), avec Jaako Pakkasvirta (Jussi), Anneli Sauli (Leena), Eija Pokki-

Ce petit journal a été rédigé par Jean-Pierre Biesse, Patrick Brion, Michel Caen, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Igor Doubrowsky et Alain Jomy.

nen (Telle), bellement photographié (dans un gris-doux savant) par Anti Peippo, et produit par Elokuvaosakeyhtio Filminor. L'auteur du film est un chimiste qui, dans le privé, fréquente les milieux d'architectes. Et c'est le premier bon point du film que, parlant de ce qu'il connait bien et qui est aussi une des préoccupations et un des talents majeurs de son pays, il ait mis dans son film un architecte qui évolue dans les problèmes de l'ancien et du nouveau Helsinki. Celui-ci est entouré d'un photographe, d'un mannequin, d'une hôtesse de l'air et d'une apprentie journaliste, par ailleurs curieux numéro, qui vous pousse dans le film deux vigoureuses chansonnettes avec une force de conviction étonnante.

Mais, en ce qui concerne les moments du film qui sont faits sur la légèreté, plus ou moins dansante, ils me semblent, mis à part les deux chansons, de moins bonne venue que ceux où pointent le sérieux, la gravité ou le drame. Je veux dire qu'ils me semblent moins naturels, parce que, peut-être, un peu référentiels, sorte d'hommage obligé à ce que serait la jeunesse au cinéma, ou du cinéma.

En tout cas, l'essentiel de la beauté du film réside dans l'organisation de l'espace. Dans la façon naturellement harmonieuse dont sont répartis, pour la vie et pour l'écran, les formes et volumes. C'est à ce demander si n'importe quoi, vu à la finlandaise, ne pourrait avoir un minimum de beauté — grande qualité ou grand danger ?

L'essentiel, c'est que là aussi, ça commence. Et à travers les mêmes obstacles (peut-être salutaires) que le jeune cinéma connut partout : le film n'ayant provoqué aucun intérêt de la part des professionnels se vit préférer, pour la présentation à l'étranger, des choses moins insolites mais sans intérêt. Il ne fut même pas présenté à Berlin (festival, s'il en est, où présenter les premiers films), qui n'eût pas manqué de le prendre.

Mais que la Finlande mette dans le cinéma le dixième seulement de l'énergie qu'elle a mise dans tous les autres domaines, et nous pouvons être sûrs que quelque chose se passera.

Je signale aux amateurs que les prochaines journées culturelles de Jyväskylä traiteront en 1967 (début juillet) dans leur section cinéma, de l'Italie. Je signale aussi là-bas, pour qui veut y goûter (et se changer de ces magmas méditerranéens que j'ai vu, parfois, au cinéma) : les lacs (60.000), la forêt (partout), et la liberté. — M.D.

Adieu à Filmcritica

Nous avons reçu récemment de Rome, signée de la majorité des collaborateurs de la revue italienne « Filmcritica » (on sait que cette revue était seule en Italie à défendre des positions et des idées voisines des nôtres, et que ses deux — jusqu'à maintenant — principaux rédacteurs, Adriano Aprà et Maurizio Ponzi, collaborent régulièrement aux « Cahiers »), la lettre suivante :

« Chers amis,

« Comme nous vous l'avions déjà annoncé à Pesaro, nous avons cessé en bloc notre collaboration à « Filmcritica ». Des divergences de vue s'étaient déjà manifestées à plusieurs reprises entre nous et son directeur, Edoardo Bruno, et si nous avions jusqu'à présent toujours transigé et tenté d'aplanir ces difficultés, c'était dans la perspective d'une action culturelle qui commençait à porter ses fruits en Italie et qu'il fallait à tout prix poursuivre. Mais, aujourd'hui, poursuivre cette action signifierait la compromettre. Il vaut donc mieux l'interrompre momentanément, avec l'espoir de la reprendre plus tard.

« Pour plus de précision, nous pensons qu'il suffira de vous faire connaitre le communiqué par lequel nous avons rendu publiques les raisons de notre séparation d'avec « Filmcritica » :

« L'article d'Armando Plebe « La magie noire des prêtres de la critique », publié dans le n° 166 de « Filmcritica » malgré l'avis contraire des rédacteurs de la revue, met à jour et résume les contradictions d'une revue à laquelle nous participions dans le but d'entamer une étude véritable du cinéma, de son langage, de ses auteurs, étude qui nous avait semblé et nous semble toujours plus que jamais nécessaire pour rajeunir la critique cinématographique — presque totalement momifiée en Italie.

« Or, le mélange, à « Filmcritica », de lignes directrices et d'étiquettes multiples — « cinéma de tendance » d'abord, « cinéma populaire » ensuite — fait obstacle, selon nous, à la clarté d'une position critique qui doit et veut, certes, évoluer, mais certes ne pas se compromettre dans une série de confusions et de contradictions qui ont infirmé tout ce qui pouvait se faire de valable au sein de la revue. Mieux vaut donc interrompre notre collaboration puisque, pour être d'accord avec nous-mêmes, il nous faudrait à tout moment être en désaccord avec la ligne générale de la revue.

« C'est donc une question de méthode qui nous a poussés à nous séparer de « Filmcritica », ou plutôt à nous séparer de la nouvelle orientation que son directeur, en décidant de publier l'article de Plebe, a choisi de lui donner. L'accord entre nous-mêmes et la direction de « Filmcritica » a cessé quand il s'est agi de justifier les choix des auteurs et des films — de Godard à Jerry Lewis, de « Voyage en Italie » à « Gertrud » — sur lesquels jusqu'alors était fondé le travail en commun. Ce n'est pas assez de louer « Pierrot le fou » ou « Les Oiseaux » et de refuser « Le Désert rouge » ou « Juliette des Esprits » : il est indispensable de constituer ces choix en un discours critique cohérent et clair, et cela par respect — au moins — du lecteur.

« Pour tout cela, abandonnent la rédaction de « Filmcritica » Piero Anchisi, Adriano Aprà, Luigi Martelli, Maurizio Ponzi, Stefano Roncoroni, et cessent leur collaboration Gianfranco Albano, Luigi Faccini, Claudio Rispoli.

« Ensemble, nous préparons la publication d'une nouvelle revue de cinéma ».

S'il nous faut, aux « Cahiers », d'abord déplorer cette « crise » qui prive la part la plus dynamique et la plus consciente de la critique italienne de sa tribune coutumière, et regretter que son directeur, Edoardo Bruno, que nous pensions homme plus fin, n'ait pas su comprendre où était à la fois l'intérêt de sa revue et du cinéma, c'est pour souhaiter que très vite un éditeur accepte de confier à l'équipe des ex-rédacteurs de « Filmcritica » une revue qui serait d'emblée, nous n'en doutons pas, l'une des plus nécessaires et des plus fécondes de ce temps. J.-L.C.

Genica Athanassiou

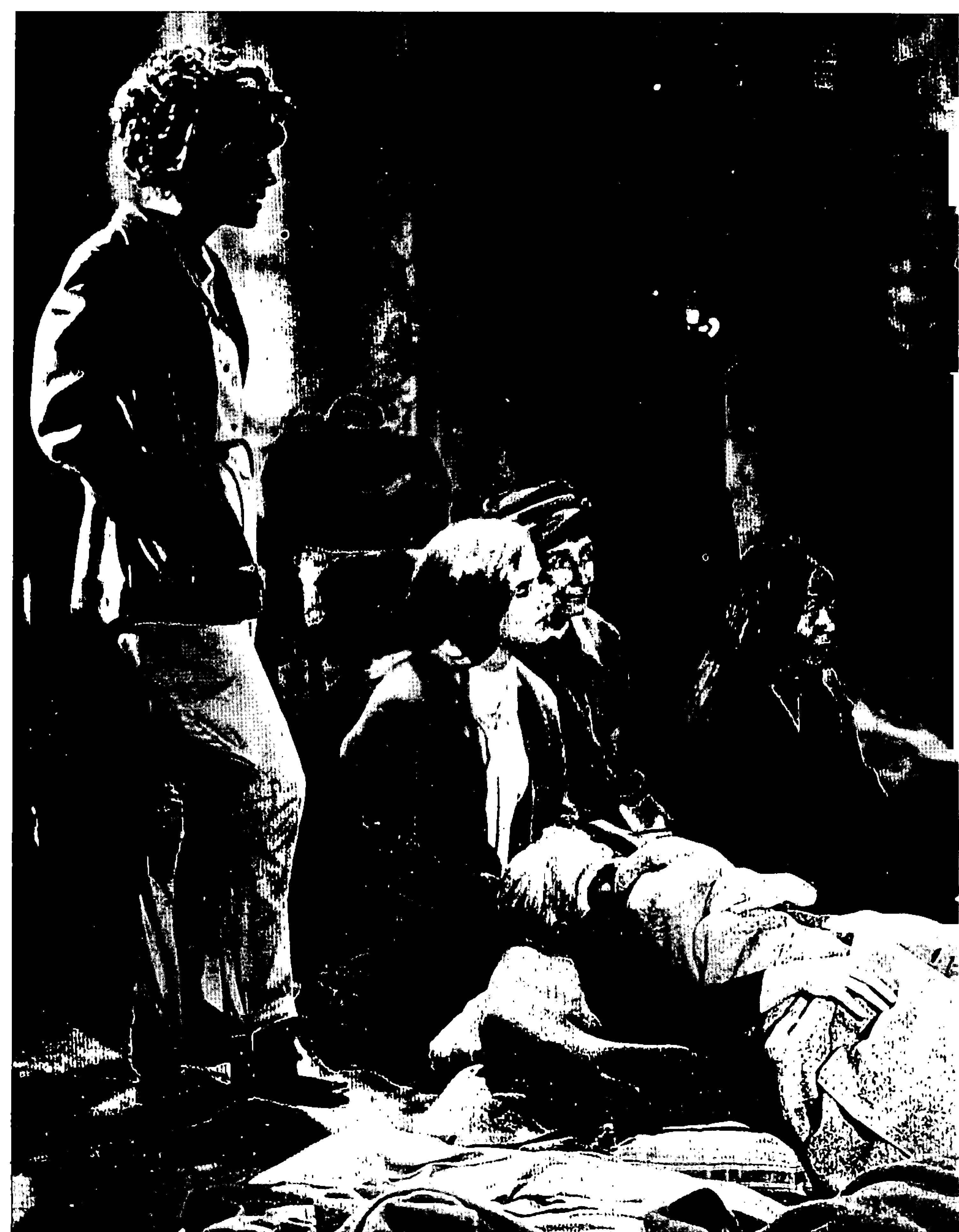
Depuis longtemps ombre parmi les ombres, celle qui, il y a presque un demi-siècle, était venue de sa Roumanie natale pour conquérir une gloire éphémère à Paris, est morte il y a quelques semaines. Pour ceux qui ont eu la chance de la voir jouer auprès de Charles Dullin à l'Atelier, son nom reste attaché à la création de l'« Antigone » de Cocteau.

Mais elle restera surtout pour nous la protagoniste de deux des plus beaux films de la fin du cinéma muet en France : « Maldone » (1928) et « Gardiens de phare » (1929), tous deux réalisés par Jean Grémillon. Elle est, à l'écran, à la fois fragile et forte, exprimant cette conscience aiguë des forces passagères et durables de l'univers qu'avait le réalisateur. Dans « Maldone », Tzigane désirable et inaccessible, elle personnifie les forces telluriques : personnage entier et vrai face à une Anabella purement décorative, elle est celle qui possède la connaissance de la vie et qui attire irrésistiblement Olivier Maldone (Ch. Dullin). Dans « Gardiens de phare », jeune fille de Bretagne, errant sur les grèves, traversant un univers sombre auquel elle apporte une fugitive clarté, elle est une créature inquiète, qui pressent le malheur.

Une figure longue et diaphane, deux grands yeux qui interrogent, une chevelure d'ébène, un corps robuste, presque carré et pourtant doué d'une étonnante fluidité, des attitudes étranges, illogiques. Un jeu fondé plus sur l'expression corporelle que sur une déformation plus ou moins expressive de la physionomie, voilà ce qu'a apporté en son temps Genica Athanassiou, ouvrant la voie à une façon de jouer qui s'est heureusement poursuivie depuis. — A. Jy.



Marcel Hanoun, ici en compagnie de l'avocat de la défense, tourne dans le studio de « Brigitte et Brigitte », « L'Authentique procès de Carl Emmanuel Jung », film qui conte, blanc sur noir, le jugement d'un criminel nazi oublié, et redécouvert de nos jours. C'est le second long métrage en 35 mm de Hanoun, et son 4e ou 6e film puisque après « Octobre à Madrid », toujours inédit, il vient de tourner deux autres films en 16 sur les plages de la Méditerranée. — J.P.B.



SEPT FEMMES QUI SONT HUIT : ANNE BANCROFT, SUE LYON, MILDRED DUNNOCK, BETTY FIELD, JANE CHANG, DAME FLORA ROBSON, MARGARET LEIGHTON, ANNE LEE ET JOHN FORD



Les sept femmes de John Ford

AGE DE « SEVEN WOMEN ».

Dé-composition

par Jean-Louis Comolli

Le Dr Cartwright (Anne Bancroft) arrive de nulle part dans un ailleurs absolu : la « mission », frêle enclave de civilisation dans un monde « barbare » — c'est-à-dire, étymologiquement, étranger : vague, inconnu, sans réalité précise, mystérieux, menaçant, — menace abstraite, latente, puisqu'elle peut fondre, comme dans « La Patrouille perdue », à tout moment, de tous côtés, du néant même.

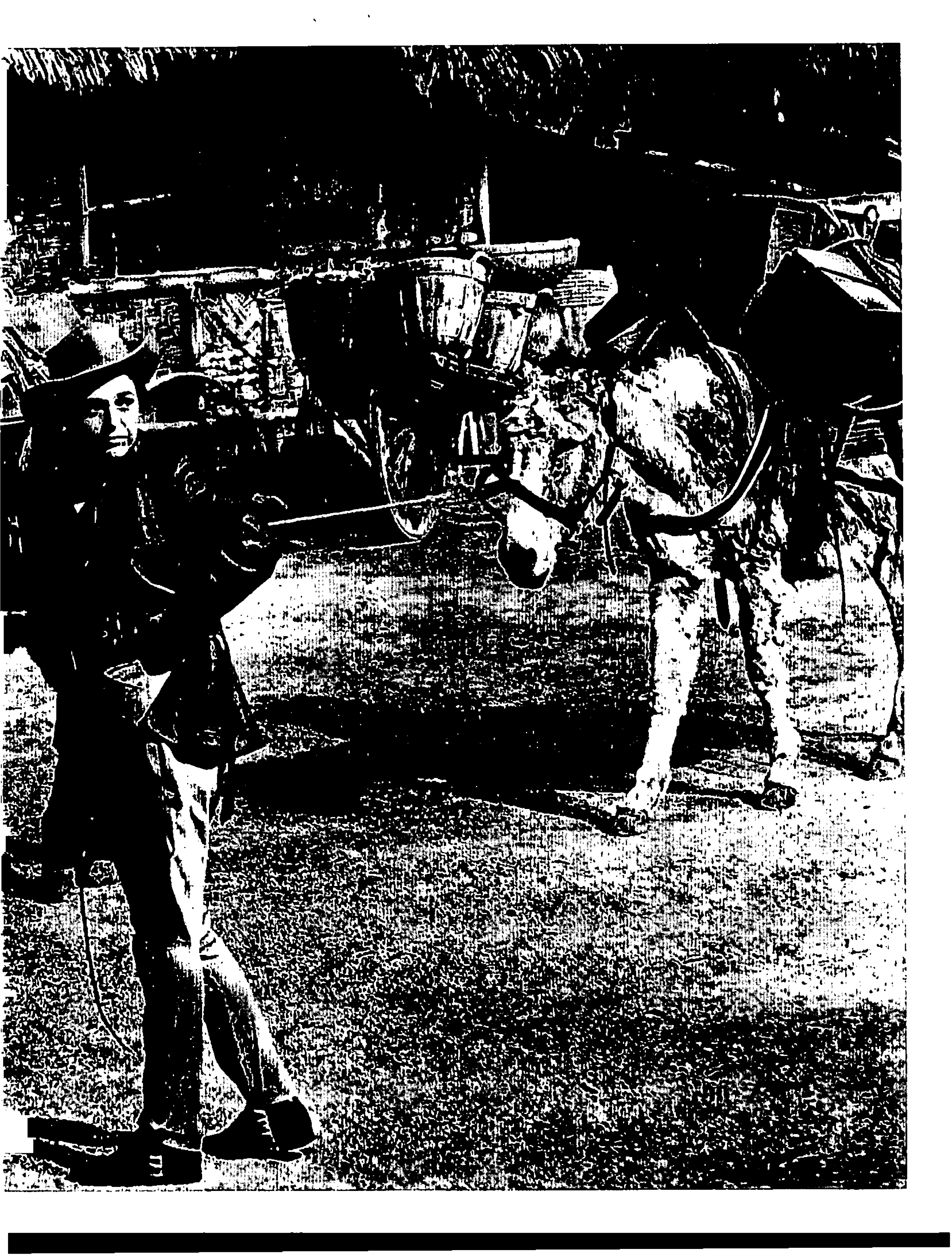
Aussi le lieu de « Seven Women » est-il, lui, doublement abstrait : non seulement par le fait que la mission est à l'écart du monde qu'elle représente, coupée de ses racines, mais encore parce qu'elle est perdue dans un « autre monde », lui-même perdu au bout du monde. Ce double exil, isolement par rapport aux arrières et aux avants, représente l'aboutissement extrême, la forme exemplaire du thème fordien de l'insularité.

Les Délégués du Monde. Dans ces lieux marginaux, excentriques, forts des frontières indiennes ou convois de Mormons, diligences courant le désert ou villes d'un Ouest à l'écart de tout, Irlandes de rêve ou îles enchantées, oasis ou campements de fortune, Ford ne manque pas de réunir et d'affronter, comme sur la scène d'un exigu théâtre du monde, quelques échantillons très typés des vices, vertus, grandeurs et bassesses de l'humanité. La mission de « Seven Women » rassemble elle aussi, pour une ultime représentation, ces délégués du Monde. Les missionnaires sont d'abord émissaires d'une conduite, d'un comportement, d'une morale caractéristiques. Mais, moins qu'elles ne s'opposent directement (comme c'était le cas dans la diligence de « La Chevauchée fantastique », dans le désert de « La Patrouille perdue » ou dans les champs de bataille et les salles de bal de « Fort Apache »), ces caractérisations se complètent ici, se redoublent, s'affolent.

Les maladies du lointain. La force extrême, la rage terrifiante de « Seven Women » viennent de là. Au lieu de diviser, de distinguer, d'opposer idéaux et morales, Ford simplifie les affrontements, les réduit à une seule alternative et, du même coup, exacerbe la lutte, aiguise le conflit en le limitant. Les six missionnaires enfermées dans la même aventure qui les dépasse sont toutes religieuses plus ou moins, d'accord donc sur le fond. Elles présentent tout d'abord à l'intruse un front uni, rigide, hostile. Mais elles sont elles-mêmes dans la situation équivoque de cette intruse : des égarées dans l'étrangeté de toutes choses. Leur ordre coutumier se trouve tout aussi déplacé



Anne Bancroft dans « Seven Women ».





LES BARBARES : MIKE MAZURKI ET WOODIE STRAUDE

au milieu des barbares que la doctoresse pouvait l'être dans le couvent. Cet ordre doit résister pourtant, et toutes s'emploient à en respecter les conventions, préséances, rituels, quoique tout à fait absurdes en un tel lieu et de telles circonstances : c'est qu'ils sont le dernier rempart et le dernier pont pour le « monde normal », et que plus leurs fondements et justifications sont éloignés dans le temps et l'espace, plus fragile et caduque se fait leur raison d'être, plus au contraire les personnages fordiens s'acharnent à les raffermir pour conjurer précisément leur vanité et continuer à nourrir l'illusion d'une utilité et d'une intégralité de toutes les valeurs menacées. Cet amour, ou ce respect, ou en tout cas ce soin constant que manifestent les films de Ford pour les **formes** de la civilisation leur ont valu d'être taxés de conformisme. C'est tout le contraire. Traditions, rites, conventions, les formes civilisées sont données chez Ford pour artificielles, dérisoires, vaines — mais elles n'en sont pas moins les ultimes liens rattachant les héros fordiens, bannis ou parias, à la normalité du monde, et c'est en raison de cette fragilité même qu'elles tiennent tant de place dans leur vie (on se souvient du souci de rigueur quant aux uniformes ou aux formules de commandement, de l'ordonnance des bals) et qu'il importe pour eux de les maintenir coûte que coûte et de les respecter, puisqu'elles sont, aux marges troubles, les seuls gages de l'existence d'un monde stable — et par conséquent de la stabilité de leur propre position aux bords du chaos.

Sept fois sept femmes. Quant au lieu où s'abrite le cinéma dans « Seven Women », il n'en est pas de plus concret. Forme, structure, mise en scène, à ces questions premières que tous les films de Ford semblent éluder — comme si, vraiment, il y était moins question de cinéma et d'art que de vie et d'action, comme si les problèmes de la forme n'avaient pas prise sur eux et qu'ils se tinssent en deçà de toute visée esthétique, opposant une totale simplicité d'écriture, une transparence radicale du style à l'analyse critique, et pour cela trop souvent tenus par elle pour décevants et pauvres — « Seven Women » donne la seule réponse possible : ce sont les personnages qui chez Ford sont les lieux privilégiés de la création. C'est à leur destin que le film se range et obéit, et l'on peut dire que chaque fois la forme se subordonne à la « grille » du personnage, la construction se réduisant à la linéarité chronologique et logique (les flashbacks étant précisément le moyen le plus souple d'intégrer au présent de l'action les vagues encore affleurantes du passé) des événements, ce qui permet à Ford de jouer souplement de tous les modes : ruptures de ton, digressions, dramatisations ou répits, épique ou ironique, la plus grande variété de tons et de styles rigoureusement affectée à la seule définition de la nature floue, ambiguë, de personnages d'autant plus déroutants que leurs actes sont plus précis, qu'ils donnent plus l'impression de choisir eux-mêmes les pièges du monde qui, en fin de compte, les broient.

Les contrebandiers de la culture. Les héros de Ford ont tous le statut équivoque des voyageurs, exilés, pionniers, indésirables. Ils vivent aux frontières, aux marges ou en marge, à la lisière du connu et de l'inconnu, dans la frange inconfortable qui sépare valeurs et non-valeurs, coutumes et transgressions, ordre et chaos, culture et nature. Eternelles « personnes déplacées », chacun déplace aussi avec soi les normes de son univers, son petit bagage de conventions, d'habitudes, de règles morales, qui s'en trouvent toutes quelque peu bousculées, confrontées à leur utilité et à leur nécessité. De cette épreuve des faits, les traditions les plus ancrées ne sortent pas toujours entières ni glorieuses, et « Seven Women » précisément montre la résistance et l'écrasement de leur dernier carré.

Très vite, en effet, les efforts des missionnaires pour maintenir une façade digne tournent court — de même que la folie gagnait les légionnaires de « La Patrouille perdue » face à leur invisible ennemi — devant la double intrusion de l'étrangère et des barbares. L'une après l'autre, et plus ou moins heureusement, elles se séparent de la gangue commune, faisant jour à des nuances certes subtiles mais qui acquièrent par contrecoup un éclat singulier.

Aussi la conduite du Dr Cartwright ne sera-t-elle pas simplement « différente » de celle de ses compagnes de captivité (comme pouvaient être différents — c'est-à-dire susceptibles de comparaison — les comportements des voyageurs de la diligence, des deux cavaliers ou des deux militaires de « Fort Apache »), mais radicalement autre : monstrueuse, sans commune mesure avec la conception même du « désordre » que peuvent avoir des missionnaires, et pour celles-ci dès lors assimilable à la monstruosité corrollaire des barbares.

Un groupe, microcosme dérisoire, luimême rejeté du monde, rejette à son tour de son sein ce « super-héros » fordien que devient le Dr Cartwright — puisque trois fois au moins « déplacée » : en tant que femme dans un métier d'homme, qu'Américaine aux frontières chinoises, qu'athée dans une communauté religieuse et par extension en tant que traître à son monde et à sa morale, sans compter son ironie qui la tient, de fait, à distance de toute sensiblerie.

L'itinéraire du « docteur » qui se détache de sa communauté culturelle (le film avançant, on voit de moins en moins Anne Bancroft — mais on la sait chez Tunga Khan) pour se mêler aux barbares semble alors rejoindre, comme leur conséquence ultime, celui de bien des héros des westerns de Ford. Eux aussi plus ou moins rejetés, ou simplement déçus par leur monde, on les voit préférer se tourner vers les Apaches, ou regretter de ne pouvoir non plus s'intégrer vraiment à eux. Capitaines ayant plus d'estime pour les Indiens que pour les Blancs, enfants enlevés ou blanches épousées par les « sauvages » et qui ne peuvent plus reprendre pied chez les « civilisés », il y a chez Ford une sorte de fascination pour ces contrebandes de sangs, d'âmes, de chairs, de cultures, pour ces échanges troublants de mœurs, pour ces renoncements à ce qu'on est en vue d'une impossible assimilation à ce que l'on n'est pas, en vue d'un anéantissement de soi dans la plus grande altérité de l'autre.

« Voilà luire le soleil des mourants ». Le « sacrifice » de soi — non exempt du double plaisir de satisfaire quelque folie sexuelle et de faire insulte au rigorisme étriqué des missionnaires — qu'accomplit la doctoresse représente alors l'achèvement logique de la conversion de l'institutrice des « Cheyennes » : concrétisation à la fois du défi des errants à un ordre qui les refuse et de leur rêve d'un autre qui serait plus à leur mesure.

A demi exclu du monde et ne pouvant jamais le réintégrer complètement (cf. le Stewart des « Deux Cavaliers », qui ne reste pas longtemps installé sur son fauteuil et qui ne le retrouvera jamais), sinon dans l'armée — ce rassemblement de perpétuels déplacés — il arrive au héros fordien de vouloir s'en exclure tout à fait, de désirer franchir la dernière frontière entre civilisation et nature, fasciné qu'il est par l'inconnu, confiant ou feignant de croire dans les promesses d'un « au-delà » — mais qui serait tout simplement non de l'autre côté de la vie, mais de l'autre côté de la rivière, ou de la colline, ou de la porte, ou de la mer : « autre monde » où justice, paix, prospérité, ordre ne seraient plus vains mots, monde de l'accessible, lui-même à portée de la main... — avide, enfin, de détachement et de néant. La réalisation plénière de ce rêve — souvent informulé, restant nostalgie vague — est en la mort. Les plus fordiens de ces héros sont habités par la pensée, par l'attente de la mort : le suicide véritable du Dr Cartwright retrouve le suicide entre guillemets du colonel de « Fort Apache », le Stewart de « L'Homme qui tua Liberty Valance » (sans remonter au Doc Holliday de « My Darling Clementine ») rejoint dans l'obsession de la mort et de ses apaisements le Wayne de « She Wore a Yellow Ribbon » — et plus que tous Lincoln, inconcevable, imparfait sans son terme tragique.

« Seven Women » palpite douloureusement des derniers feux de la vie, du soleil des mourants. Une sûre et lente décomposition y gagne toutes choses,

valeurs et êtres. C'est la même lumière de tombeau que dans « She Wore a Yellow Ribbon », et le dernier carré des missionnaires fait pendant aux dernières charges des soldats : pour l'honneur et le panache, mais aussi pour des « lendemains » légués aux fils. Il y a chez Ford ce fol espoir que le sacrifice absurde du moment lavera l'avenir (« Wagonmaster », « Les Raisins de la colère », « Fort Apache »).
Héros sacrilèges. Dans le sacrifice du Dr Cartwright joue à fond cette dualité du mépris et de l'espérance, de la faute et du rachat. L'anime une ironie mauvaise, glaciale, une liberté insolente qui lui fait remettre en question par sa seule présence et plus efficacement que la proximité des barbares, les délicats scrupules et les faibles barrages où se retranche, avec ses conventions et ridicules, toute la morale de la mission et du monde qui la délègue.

« On ne peut justifier, dit Cioran, que celui qui pratique, en pleine conscience, le déraisonnable nécessaire à tout acte; et qui n'embellit d'aucun rêve la fiction à laquelle il s'adonne, comme on ne peut admirer qu'un héros qui meurt sans conviction, d'autant plus prêt au sacrifice qu'il en a entrevu le fond. »

Il n'y a pas de Ford plus amer que « Seven Women », plus lucide, qui prenne davantage ses distances d'avec toutes les « valeurs » et tous les « ordres », qui bafoue plus allègrement (allégresse méchante) les morales et les idéaux dont on croyait Ford plus ou moins garant.

« Seven Women », dit, plus clairement que jamais, les joies mauvaises de la révolte, le plaisir pervers que procure la certitude de la défaite. Car c'est dans leur défaite que les héros fordiens trouvent les moyens d'une victoire supérieure. « Seven Women » est un film à l'honneur des vaincus — du Vaincu, ce héros fordien de toujours (ici une femme plus forte que les Wayne ou Fonda d'hier) — qui se savent tels et n'en veulent pas moins — ironie supplémentaire — assumer toutes les vertus corrosives, toutes les forces de négation. « Seven Women » libère une sorte de rage sûre et méticuleuse, un acharnement soucieux de n'épargner rien ni personne, comme si l'animait la volonté d'en finir avec les simagrées, de jeter les masques, de revendiquer, au terme commun de l'œuvre et de la vie, l'audace des irrévérences suprêmes, des blasphèmes définitifs, qui parachèvent, en pleine lumière cette fois et à mots découverts, sans plus ni prudence ni précautions, la patiente entreprise de subversion et de destruction menée par Ford depuis longtemps d'un dernier et dément défi.

Jean-Louis COMOLLI.

La preuve par huit

par Jean Narboni

Si l'on admet de compter Miss Ling au nombre des personnes — naguère dites « du sexe » — qui donnent leur présence et son titre au dernier film de Ford (et qu'il s'agisse une fois encore chez ce cinéaste d'un personnage d'étrangère devrait plutôt nous y inciter vivement), il faut bien avouer que ces sept femmes, du coup, se font huit. Soit : Agatha Andrews, directrice de la mission, cuirassant de piété excessive un mélange assez épouvantable de sensualité refrénée et de vacuité durement ressentie ; son ombre, son fantôme, l'impalpable Miss Russell, couleur de fumée, affublée plus tard, quand révolte et irrespect la gagneront, d'un gigantesque imperméable ; Emma Clark, jeune missionnaire, objet de toutes les tendresses, jusqu'aux plus inquiétantes : Flora Pether, secouant la mission de cris incessants, où le nervosisme de femme enceinte le dispute à la terreur délicieuse de voir surgir les pillards Mongols ; le docteur Cartwright (Anne Bancroft), tendre, rude, secrètement blessée, archétype du personnage fordien positif ; puis deux Anglaises chassées par les hors-la-loi, Miss Bins et Jane Argent ; enfin Miss Ling.

Miss Ling est d'abord l'étrangère, l'absente, partout déplacée. Peut-être, nous confie-t-on, descendante de princes chinois déchûs, elle accompagne les deux Anglaises jusqu'à la mission. Silencieuse, aveugle, à l'écart des sept femmes, elle attend. Anne Bancroft ditelle à Sue Lyon : « Vous êtes la seule ici à pouvoir vous en tirer », un même cadrage unit la blonde missionnaire à la Chinoise impavide, pas plus concernée, ni animée, que table ou assiette Surgissent alors les ennemis Mongols, plus anti-chinois encore qu'Américains. La voilà arrachée au groupe dont elle n'était pas vraiment — ou encore —, vouée à toutes les humiliations, avilie, bafouée, molestée, devenue esclave et objet.

C'est situation bien fréquente chez Ford, dira-t-on, que celle où s'opposent, s'imbriquent, s'interpénètrent deux civilisations, deux univers raciaux hostiles ou du moins étrangers : Blancs et Indiens, Blancs et Noirs, Européens et Polynésiens, Occidentaux et Orientaux. Avec, entre les deux tout un jeu d'échanges, d'adoptions difficiles, de rapts et de reprises ; toute une suite de transferts et de passages, d'exclusions en fausses reconnaissances, de retrouvailles hypocrites en nouvelles captures. Blancs devenus — de force — Indiens, rendus à leur civilisation,



Margaret Leighton et Anne Lee face à Mike Mazurki dans « Seven Women ».







L'une des huit femmes de « Seven Women » : Margaret Leighton, face à Tunga-Khan (Mike Mazurki).

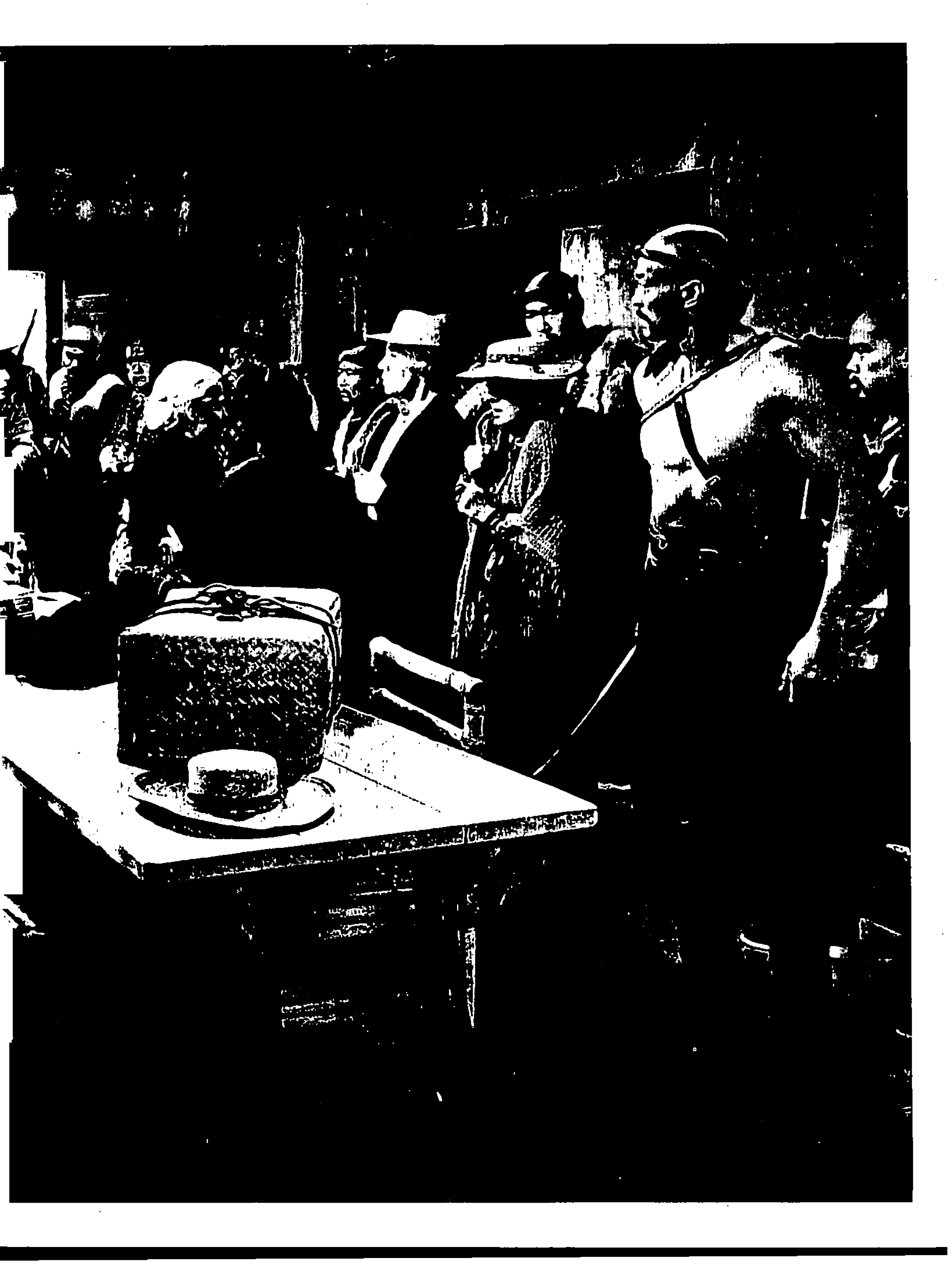
mais rejetés par ceux-là mêmes qui les réclamaient (« La Prisonnière du Désert », « Les Deux Cavaliers »), ou bien choix volontaire et adoption d'un autre monde, d'une nouvelle patrie (« La Taverne de l'Irlandais »). L'on aurait beau jeu alors, et partant trop facile, croyant connaître Ford, de désigner en Miss Ling le type classique de bannie, de réprouvée, victime d'exclusions raciales. Le diabolique agencement du film interdit de lui attribuer — la décrétant hors-jeu — le chiffre huit, et de l'escamoter.
C'est qu'à l'autre pôle, non plus en lisière, mais dans le groupe même des femmes, Anne Bancroft figure un second type connu d'indésirable, pour des raisons morales cette fois et non plus ethniques ; d'autant plus gênante qu'obstinément présente et active. Force vive, brutale et franche, injectée de force dans l'univers léthargique de la mission. Libre de ton, de conduite et de langage, à peine tolérée pour sa fonction, ferment de malaise plus intolérable encore d'être indispensable. Entre les murs d'une mission doublement isolée par sa situation et l'épidémie, elle se répand en ravages bienfaisants, en salubre dévastation.
L'extrême nouveauté de « Seven Women » — ce à quoi un tel film doit, sous les dehors apparemment les plus calmes — son pouvoir « dérangeant », son déséquilibre et son instabilité contrôlée, ses incessants et imprévisibles ressauts, c'est alors la mise en présence de deux ordres, deux types de conflits et de situations habituellement distincts dans les autres films de Ford. De ne pas se fixer sur l'un ou l'autre personnage, mais bien d'opérer, d'étrangère en intruse, une série d'aller-retours et d'échanges ; de passer de l'ordre moral à l'ordre social, les faisant subtilement interférer et se confondre pour vouer les deux femmes à semblable destin. A l'exclusion d'un groupe correspond la captation, l'intégration par l'autre. La substitution remplace l'addition, discrimination raciale et puritanisme dessinent le même visage de haine et d'interdit. Elue par Tunga-Khan — et l'habileté est diabolique avec laquelle Ford révèle progressivement qu'elle est choisie non comme médecin, mais comme femme d'abord —, admise à la droite du chef lors des jeux du cirque, puis parée en femme orientale, Miss — et non plus le docteur — Cartwright crée par son absence un manque dans le groupe. Aussitôt Miss Ling est rendue. Le chiffre sept est rétabli par interchangeabilité. Les femmes s'en vont, libres. Anne Bancroft empoisonne le Mongol et se tue.
Peut-être alors n'est-il pas exagéré de voir dans cette simple unité, ce surnombre léger, cet en-trop qu'on peut croire anodin, ce surplus à peine perceptible, la forme la plus achevée et la plus sournoise de l'excès par lequel Ford toujours et plus encore aujourd'hui se plaît à pervertir jusqu'à les ruiner l'ordre, le conformisme et la

tranquillité. Reste étonnant alors le malaise, voire la déception de certains parmi les plus fordiens pour qui « Seven Women » serait un film aberrant, inhabituel, voire contraire à la mythologie de son auteur. Sans doute s'agit-il d'une de ces œuvres, à la fois synthèse et parachèvement, où le projet absolu d'un auteur s'installe à la frontière de l'outrance et du sublime. Tout Ford est pourtant présent, mais dans une tranquille démesure. L'anecdote même n'est pas absolument nouvelle, il suffit de penser à certaine émission de télévision où nous étaient contées les mésaventures de deux religieuses face à des brigands chinois. Une fois encore, c'est un groupe humain, réuni par les hasards d'un parcours ou voué à la stagnation. Prisonniers du désert ou de l'océan, hommes ou, pour la première fois, femmes entre elles, peu importe (Ford joue d'ailleurs sans cesse sur l'ambiguïté sexuelle : neutralité conférée à Anne Bancroft par sa fonction, puis son hyperféminisation ; instituteur pris pour un pasteur, comme le marchand de whisky dans « Stagecoach », attirance trouble de Margaret Leighton pour Sue Lyon...). Toujours la même cellule close, ici immuable, figée, poussiéreuse ; planète déshéritée que Margaret Leighton parcourt de sa curieuse démarche de marionnette cassée, mi-trotinnement, mi-survol; enclave artificielle et désignée comme telle par un parti-pris affiché de décor, balayée d'éclairages violents, arbitraires, de taches lunaires. Et le dehors, l'entour hostile, oppressant, sans visage précis. Dès les premiers plans, feutrés, bruissants d'hostilité, chauffés à blanc, se dénonce insupportable un mode de rapports inhumains. Tout un jeu de délabrements intérieurs s'opère, l'exacerbation des désirs, des haines, en succession de scènes où s'entremêlent l'athéisme militant, le blasphème et la sexualité glacée, refrénée ou criante. De progression sournoise en brefs arrachements, d'affrontements rageurs en frénésie contenue, le récit s'achemine vers la résolution de la menace, la matérialisation de l'Ennemi. Assez abstrait, archétypal, pour que l'on fasse justice à Ford de l'accusation de racisme : Arabes, Hors-la-loi, Indiens ou Mongols, c'est moins la désignation de cet ennemi qui l'intéresse que le surgissement d'une force extérieure, quelle qu'elle soit, et dont il semble que, moins qu'elle ne la compromet ou l'interrompt, et comme sécrétée du dedans, elle mette un terme presque salutaire à la coexistence malaisée d'un groupe d'êtres parvenus au paroxysme de leur affrontement. Dans les dernières séquences enfin culmine la splendeur des grandes cérémonies funèbres de l'écran où, de « L'Impératrice Yang-Kwei-Fei » à « Europe 51 », des « Dames du bois de Boulogne » à « Naked Kiss », sacrifice, honte, cruauté et démence (mais elle, de la mise en scène) échangent leurs doucereux éclats.

Jean NARBONI.



Sept encore (il manque ici Mildred Dunnock) : Margaret Leighton, Sue Lyon, Anne Bancroft, Betty Field, Jane Chang, Flora Robson et Anna Lee.





CHARLIE CHAPLIN ET LE SOUTIEN-GORGE DE SOPHIA LOREN (ELLE-MEME A DROITE).



En voyant Chaplin tourner "La Comtesse de Hong-Kong"

par Kevin Brownlow

Le feu rouge à la porte du studio étant éteint, nous entrons. Fils et câbles serpentent sur notre chemin ; par une porte, on aperçoit ici et là, dans un espace baigné de lumière, quelques figurants en tenue de soirée. J'entends la voix discrète de Chaplin, cette voix si familière. De gigantesques panneaux projecteurs nous obstruent la vue. Parvenus au-delà de ces obstacles, cependant, nous découvrons enfin le décor principal.

C'est la reconstitution d'une salle de danse d'un paquebot transatlantique. Des lustres sont suspendus aux ponts d'éclairage. Sur l'estrade flanquée d'énormes colonnes, un ensemble de saxophonistes en costume blanc. Le décor est en demi-cercle. Les murs sont recouverts de gigantesques panneaux décoratifs — des motifs chinois linéaires dans des tons de crème et de bleu. Une toile de fond jaune attire l'attention sur l'estrade ; les colonnes sont pourpres. (Décorateur — Don Ashton).

Deux cents figurants, en tenue de soirée ou en uniforme de la marine marchande, sont là à regarder Chaplin, qui est vêtu d'une chemise de laine noire boutonnée jusqu'au cou et d'une veste grise et qui porte un feutre. David Chasman lève les yeux vers son propre chapeau et me dit : « Comme Chaplin est le seul à porter un chapeau à part moi, j'aimerais mieux enlever le mien. Ce serait plus convenable, je pense. »

La caméra est en place pour un plan moyen. Je suis tout étonné de voir que sur le plancher on a tracé une ligne de neuf pieds devant la caméra. C'est sûrement la première fois depuis 1912 — c'est-à-dire depuis l'époque des studios Vitagraph à plafond de verre — que l'on utilise au cinéma une ligne de neuf pieds !

La tension monte. Chaplin est très nerveux. Cela se voit. Il tape des mains à un rythme régulier. Marlon Brando, qui fait tout à fait mexicain avec son maquillage jaune ocre, porte un habit de soirée. En face de Brando, une jeune fille très belle, vêtue d'une robe du soir à ramages bleus, tourne un minois radieux vers Chaplin et lui sourit longuement, gentiment. Chaplin cesse de frapper dans ses mains et observe Brando en train d'applaudir. Les figurants se mettent eux aussi à applaudir. « Oui, dit Chaplin, un tempo lent... » Alors Jack Causey, l'assistant-réalisateur, crie : « Bravo, les enfants ! Des applaudissements modérés ! Rappelez-vous ! »

L'avertisseur de la cabine de son sonne deux coups. Un assistant s'approche et met le clap dans le champ de la caméra : « Plan 310, prise 1 ». Il fait le clap calmement, sans vouloir produire d'effet (comme c'est la coutume), et reprend sa place à côté de la caméra.

« Musique ! » Les figurants applaudissent et se mettent à danser au rythme de la musique enregistrée qu'émet le haut-parleur. Au bout de quelques mesures, la musique s'arrête et les danseurs continuent en silence afin que la jeune fille en bleu puisse parler à Brando. Mais sa voix est très faible et il est impossible de l'entendre. Chaplin ne coupe pas la prise ; il s'amène

devant la caméra : « C'est bien », dit-il sans trop de conviction. « On va essayer encore une fois. » Il va se placer en face de l'ingénieur du son et le fixe sans dire un mot. Pensant qu'il s'agit d'un signal quelconque, l'ingénieur lui demande : « La même ? — Quoi ? — Même musique ? — Oui, oui... la même. », lui répond Chaplin sans trop penser à ce qu'il dit. Il s'avance vers Brando et la jeune fille et leur parle. Je suis trop loin pour pouvoir l'entendre, mais ses gestes me permettent de tout saisir. Tantôt il applaudit, tantôt il danse un genre de twist. La jeune fille est toujours en extase devant lui. Elle ne cesse de sourire, transportée d'admiration.

Chaplin revient vers l'ingénieur du son. Il lui dit quelque chose d'imperceptible et l'ingénieur profite de cette occasion pour s'imposer : « J'ai l'impression qu'il va falloir une boucle », dit-il. Chaplin fait oui de la tête. Encouragé, l'ingénieur, un barbu arrogant, enlève ses écouteurs et se met à discourir sur la nécessité de faire une boucle. Mais Chaplin s'éloigne, ayant décidé de répéter à nouveau la scène. « Quand je dis « action », rappelez-vous que vous devez venir de ce côté-ci, puis disparaître », dit-il à deux figurants, en leur montrant le chemin à suivre dans le champ de la caméra. « Et dès que la musique s'arrête, vous lancez votre phrase », dit-il à la jeune fille en bleu. « Allons-y ! » La musique commence, puis s'arrête, les danseurs continuent et la jeune fille sourit à Brando qui donne sa réplique : « Je suis désolé, mais je ne peux pas faire une chose pareille. » La réponse de la jeune fille se perd dans les bruits de pas des danseurs. Chaplin s'approche des acteurs principaux et leur parle encore.

Il est visiblement sous tension ; son habitude de loucher — comme s'il ricanait — s'accentue alors. Il commence une autre répétition.

« Bon ! On y va les enfants ! » crie l'assistant. Chaplin, fâché qu'il n'y ait pas de musique, se tourne vers l'ingénieur du son et lance : « Musique s'il vous plait ! » La musique éclate. « Bon ! Arrêtez-là ! » La musique continue. « Arrêtez ! » crie-t-il de nouveau. La musique cesse. Chaplin discute avec Jerry Epstein, son directeur de production et son assistant personnel, et puis il demande à l'ingénieur du son : « On a combien de mesures ? Six ? » — Oui, à peu près. — D'après moi », répond Chaplin, « il y a trop de musique. Essayons donc quatre mesures ». Il se tourne vers les danseurs. « Quand je dis « Action », cela veut dire que vous deux, vous vous déplacez. Quand je dis « Musique »... » Et aussitôt la musique recommence et les figurants se mettent à danser. « Non ! Arrêtez-là ! » tonne l'assistant. Cela ne m'aurait pas surpris de voir Chaplin absolument furieux, mais non : il rigole en revenant vers l'ingénieur du son.

La répétition suivante laisse Chaplin toujours tendu mais content. « Silence ! On tourne ». L'assistant enregistre la prise, sans enthousiasme ; les figurants applaudissent ; la musique recommence et s'efface ; la jeune fille en bleu se remet à parler. Chaplin interrompt la prise de nouveau et répète qu'il trouve ça bien. Quelques instants plus tard j'aperçois Brando derrière moi, vêtu d'un pardessus noir. Chaplin m'écarte et s'approche de lui. Ils discutent à voix basse et je vois Brando faire oui de la tête. « Tu ne partiras pas ? » demande Chaplin, et il éclate d'un rire qui en dit long lorsque Brando hoche la tête. « Brando s'en va se reposer » est la réponse que donne un agent de publicité aux interrogateurs.

Chaplin discute encore avec l'ingénieur du son et lui explique en fredonnant quel genre de musique il faudrait maintenant. « Oom pah pah, oom pah pah..., comme un bateau vous savez, au moment où ils montent l'escalier. Un grand coup — oom pah, pah, oom pah pah. » « Oui d'accord, mais voulez-vous la même dans cette scène aussi ? » « Non, non » murmure Chaplin. « Des valses de Strauss alors ? » « Strauss, bonne idée — essayons une valse. »

Entre temps on s'arrête pour une période de repos et les deux cents figurants se dispersent lentement, au moment où du haut-parleur arrivent les premières notes du « Danube bleu ». Il n'y a bientôt qu'un seul danseur pirouettant autour de l'immense salle : son feutre toujours sur la tête, Chaplin, leste et gracieux, danse, puis disparaît.

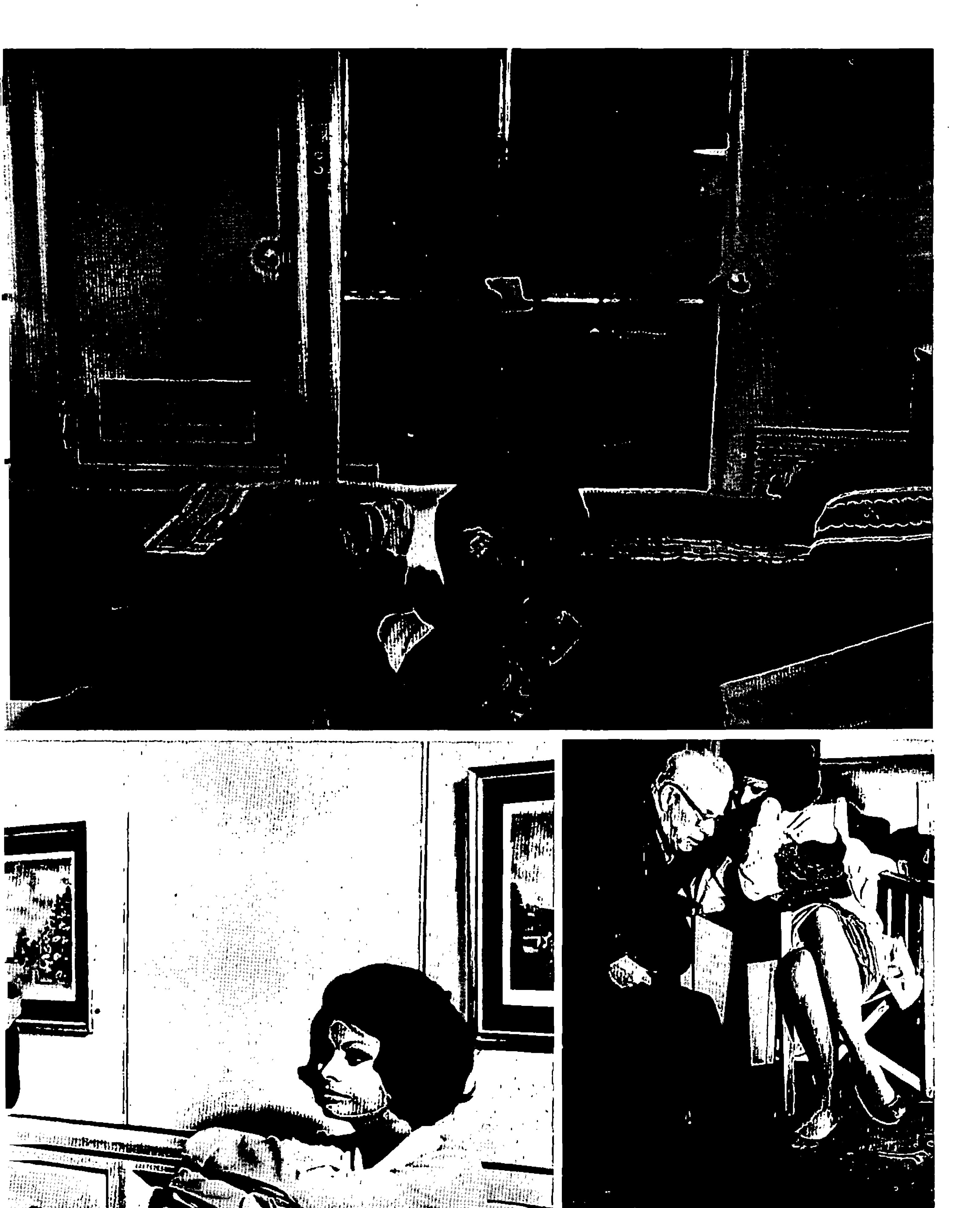
A son retour, les portes extérieures sont ouvertes et un vent froid balaie le décor. Chaplin met donc son pardessus pendant qu'il se laisse photographier et qu'il répond aux questions de deux journalistes.

« Le film nous a donné beaucoup de bonheur ». Ses paroles m'atteignent. « Oui, je suis très fatigué en rentrant chez moi. Je m'assois au coin du feu et je me repose. A 9 heures et demie je suis déjà au lit. » Il boit de l'eau glacée et refuse la tasse de thé que le journaliste lui propose. « Merci », dit-il avec un sourire et il lève son verre avec un geste typiquement « Chaplin ». Une jeune fille attachée à la publicité se trouve à côté de moi ; je lui demande si Chaplin est toujours débordant de vie. « Oh oui ! Il est extraordinaire. Vraiment formidable ! »

Le repos terminé, les figurants reviennent peu à peu et prennent place. On installe une Mitchell. « Mettez donc la 3 pour faire une bonne vieille image à la mode d'autrefois », dit Arthur Ibbetson, le chef opérateur. La mise au point est faite. « On tourne ! » J'entends les engrenages de la caméra entrer en action. « Je suppose que c'est la valse », dit l'assistant à la caméra. L'ingénieur du son lève le regard. « Mais c'est le pas de deux









SOPHIA LOREN ET MARLON BRANDO DANS « LA COMTESSE DE HONG-KONG ».

que j'ai ici. » — « Tu te trompes alors mon vieux, c'est la valse », lui répond le caméraman.

« Jack ! Ecoute ! Entendons-nous. » Il traverse la salle pour aller voir Jack. « Qu'est-ce qu'on fait ? La valse ? Le pas de deux ? ou quoi ? » « La valse », répond Jack. Coupure. « Il m'a demandé pourtant de faire jouer le pas de deux. Ce serait mieux de le demander une fois pour toutes ». Jack discute avec Chaplin : ils se mettent d'accord. On va mettre la valse. L'ingénieur du son s'approche de l'interphone et s'adresse aux bruiteurs qui sont dans la cabine. « Ils ont encore changé d'idée. C'est la valse qu'ils veulent cette fois-ci ! »

Porte-voix en main, l'assistant prend sa place et donne les dernières indications. « On est prêt, monsieur ? » — « Tout à fait. » L'assistant marque : Fond de scène : Bar — prise 1. Le moteur de la caméra se met à tourner, l'air de valse se fait entendre ; les figurants dansent. Chaplin jette un coup d'œil vers les gens qui se trouvent devant et derrière la caméra car cette prise, projetée en transparence, servira de fond de scène dans une scène de bar. La caméra s'arrête au bout de cent pieds. La voix de l'ingénieur du son se fait entendre par l'interphone : « La musique de Charlie Chaplin s'il vous plaît. La musique latino-américaine de Charlie Chaplin. » Et voilà une deuxième projection où les figurants dansent une rumba sur la musique dont Chaplin lui-même est le compositeur.

Ici une longue pause avant un gros plan de la jeune fille en bleu. On appelle Jerry Epstein pour doubler Marlon Brando, absent. A la première prise, Chaplin fait un grand geste violent vers Epstein pour qu'il donne sa réplique. Il la rate. Coupez ! Recommençons. Grande discussion à propos de bruits qui gênent le tournage. Le caméraman regarde dans le viseur et propose que les danseurs enlèvent leurs souliers. Aussitôt dit, aussitôt fait ! — Chaplin aussi. On reprend la scène. Epstein donne la réplique de Brando à la jeune fille : « Je suis désolé, je ne peux pas faire une chose pareille ». Et, dans le silence des pieds nus qui dansent, la réponse de la jeune fille se fait enfin entendre. Sa prononciation est une caricature de l'accent de Kensington. « Mais oui, tu peux. C'est comme ça. » Elle se met à danser quelque chose qui rappelle et le shimmy et le twist. « La danse, à mon avis, sert de stimulant à la conversation. Ce n'est pas Aristote qui, en se promenant autour du Lycée, philosophait sur l'âme ? Papa m'a confié qu'il n'a jamais trop bien compris ce que c'était que l'âme. Mais moi je comprends. Je crois que c'est le désir. C'est une théorie formidable, n'est-ce pas ? Si tu ne peux pas danser le shimmy, tant pis, il faudra danser tout simplement — comme ça. »

La jeune fille en bleu a mis tant d'intensité dans ce court monologue que les figurants et les techniciens applaudissent tous spontanément. La fille sourit, contente. Chaplin sourit, lui aussi. La tension baisse et finit par disparaître. Tout en manipulant la perche, un ingénieur du son constate : « C'est merveilleux, vraiment merveilleux. » Chaplin va rejoindre sa femme. Il imite l'accent amusant de la jeune fille.

Les accents de la rumba surgissent du haut-parleur et, du pied, Chaplin marque le rythme et sourit tout seul. « Qui est-ce, cette fille-là ? » demande un des journalistes. Personne ne sait. Je pose la question à une femme qui a l'air de le savoir. « Je crois qu'elle s'appelle Angela Skouras ou quelque chose comme ça. » — « Pas de parenté avec Spyros par hasard ? » — « Non, mais une parente éloignée du metteur en scène Al Parker. » A ce moment Chaplin s'approche de nous et la femme lui demande de signer une photo qui le montre assis à côté d'un autre homme. J'aperçois un photographe qui fait des efforts effrénés pour photographier la signature. Chaplin est maintenant tout près de moi ; il ne s'est pas encore remis d'une grippe et il paraît très fatigué. Quelques instants s'écoulent avant qu'il arrive à signer — péniblement. Il rend ensuite la photo à la femme. Ce n'est pas elle qui le remercie cependant, mais le photographe plein d'ardeur. Pendant un moment, Chaplin a l'air perplexe ,mais il reconnaît le photographe : l'homme qui, sur la photo, est à ses côtés. Il se met alors à sourire.

Je me demande toujours qui peut bien être la jeune fille en bleu ; je demande donc son nom à une jeune femme, agent de publicité. Elle ne le sait pas, mais demande à quelqu'un d'autre. Réponse négative encore.

Un petit homme, de la taille de Chaplin à peu près, s'introduit sur le plateau et embrasse Chaplin avec effusion. Ses lunettes, son chapeau de feutre et son manteau gris de mohair me cachent son identité mais ses grands gestes et son accent prononcé me révèlent que c'est... Carlo Ponti. Il est accompagné de deux jeunes filles. L'une d'elles, habillée simplement d'un chandail vert et d'une jupe bleue, joue nonchalamment à cache-cache avec son foulard. Je reconnais ses yeux : Geraldine Chaplin a les yeux de son père. J'aperçois tout d'un coup que la jeune fille en bleu est en train de causer avec la femme « à la photo ». Je saisis l'occasion et je lui demande : « Quel est votre nom de famille ? » « Scoular », répond la jeune fille. « S-c-o-u-l-a-r » — Est-ce vrai que vous êtes une parente d'Albert Parker ? » — « Oui, sa femme, Maggie Johnston, c'est ma tante. » Angela est étonnée d'entendre de ma bouche que Parker est un vieil ami de Chaplin, et qu'il a été metteur en scène pour Douglas Fairbanks dans « The Black Pirate ».

L'air plutôt exultant qu'effrayé, Angela me raconte que c'est son premier rôle et que cela lui fait bien peur. « Mais M. Chaplin est tellement gentil, tellement généreux. Il voudrait que j'improvise en français avec ses filles. Il parle français lui-même et m'a fait travailler. Mais c'est pour une autre scène. Oui, Marlon Brando est très gentil. Il m'aide beaucoup. » Je lui dis que c'est très rare que les figurants et les techniciens applaudissent ; ils sont très durs en général. Elle est contente. « Quel bon début ! » dit-elle. L'assistant l'appelle, et elle retourne rapidement sur le plateau où l'on est en train de régler un travelling. Chaplin, croisant la jeune fille, la félicite, et continue vers les coulisses où sa femme l'attend. Oona met ses lunettes et accueille Chaplin avec un sourire ravissant.

Il lui dit quelque chose à l'oreille et puis ils éclatent de rire tous les deux et s'embrassent. Grand bruit. Les machines s'ébranlent. Les lampes éclaboussent le plateau de lumière. Les câbles serpentent comme envoûtés par quelque invisible charmeur. On pousse le chariot jusqu'au nouveau décor. Chaplin s'y rend en bâillant de fatigue. Il enlève son chapeau et s'éponge le front. Il a l'air épuisé. L'assistant place les figurants pendant que Chaplin monte à la place de l'opérateur pour essayer lui-même un mouvement de caméra. La musique commence ; il regarde dans le viseur et on pousse le chariot.

Michael Wedwin, qui joue un rôle de second plan dans le film, se trouve à côté de moi. Je suis ému de voir Chaplin jouer à l'opérateur se frayant un chemin dans la foule. C'est vraiment grandiose de voir le plus grand metteur en scène de tous les temps, contrôlant lui-même les images de son film à 77 ans. C'est aussi très stimulant. J'en fais la réflexion à Medwin mais il est pris avec quelqu'un d'autre. Chaplin descend pour parler à Angela. Les figurants forment maintenant un cercle. Quelques techniciens sont au repos. Fatigué par l'après-midi que j'ai passé à observer ce grand homme, je me mets à chercher des rafraîchissements. J'entends un bruit assourdissant. J'aperçois les deux cents figurants qui quittent le plateau au pas de course pour aller toucher leur cachet aux guichets. Cinq heures vingt : c'est maintenant l'heure de fermeture des studios.

J'emboîte le pas et je jette un dernier coup d'œil à la piste de danse. Charlie Chaplin est toujours en conversation avec Angela Scoular. Il ne reste personne d'autre. Kevin BROWNLOW.

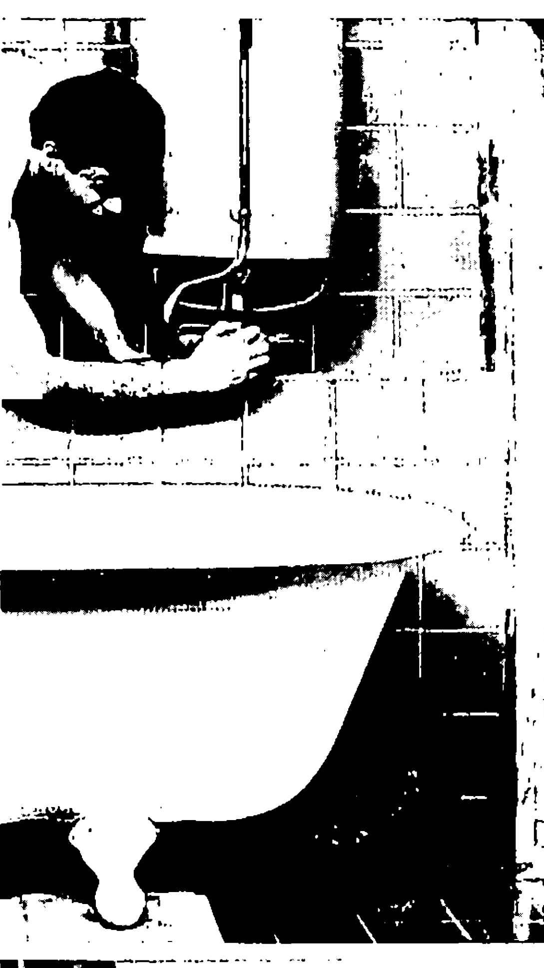
(Traduit de l'anglais par Leslie Kelly. Cet article, augmenté, paraîtra dans le livre que Kevin Brownlow publiera prochainement, « The Parade's Gone By ».)







JERZY SKOLIMOWSKI : « LA BARRIERE ».





De "La Barrière" au "Dépotoir"

La façon dont j'ai été amené à réaliser mon troisième film, « La Barrière », est si compliquée qu'elle pourrait elle-même servir de point de départ à un scénario. Le film devait être fait initialement par un autre metteur en scène, très connu comme documentariste, et qui s'appelle Karabach. J'ai écrit un scénario pour lui pendant six mois. Il a commencé à le tourner, et puis il est tombé malade. On m'a alors demandé de continuer moi-même la réalisation du film. Je me suis, de ce fait, trouvé dans une situation embarrassante, parce que, je l'avoue, le scénario que j'avais écrit moi-même ne me convenait pas du tout. Il m'est difficile de dire exactement pourquoi : tout simplement peut-être, en l'écrivant, je voyais un film préparé pour un autre, mais que moi-même je n'aimerais pas faire.

A ce moment, la situation était relativement favorable, parce qu'il restait encore un bonne moitié de l'argent non dépensée, et l'équipe était encore sur place. Il était possible de faire quelque chose, à condition de commencer immédiatement, de donner l'impression qu'on avait une idée générale, et même un titre. J'ai pris un dictionnaire et j'ai cherché un mot à la fois abstrait et concret, qui pouvait être ambigu ou multivalent. J'en ai choisi toute une série et j'ai demandé à plusieurs personnes de me proposer des titres. J'ai finalement opté pour « La Barrière ». Une fois que j'avais le titre, je pouvais bien commencer à tourner.

Pendant plus de dix semaines, j'ai continué, tout le temps à la recherche de nouvelles idées, faisant le film au jour le jour. Ça a duré jusqu'à la veille du jour où j'ai dû le soumettre à la Commission de Censure. Le titre est resté, et j'espère que le film le justifie. Tous les plans qui avaient été faits avant moi ont été éliminés, je ne m'en suis pas servi, j'ai fait un tout autre film. Il a été achevé fin juillet. Les prises de vues avaient commencé en avril. Le montage et la post-synchronisation ont été faits en vingt jours. C'est le plus long de tous mes films. « Rysopis » faisait 76 minutes, « Walkover » 78 et celui-ci 80. Ça prouve que je mûris, que je fais de grands progrès.

Je ne peux pas en raconter l'histoire, elle s'est faite, modifiée, au jour le jour, et je ne l'ai connue moi-même que lorsque le film a été terminé. Aujourd'hui encore je suis incapable de la raconter. Tout ce que je peux dire, c'est que mon film est différent de mes deux premiers en ce sens que « Rysopis » et « Walkover » étaient traités à la première personne et qu'ici le récit est plus objectif. Il y a deux personnages principaux au lieu d'un et aucun d'eux n'est André, héros des deux premiers. Je n'y joue pas moi-même, mon visage n'apparait que sur une affiche, de façon très brève, c'est une présence purement symbolique, comme une signature au bas d'un livre.

L'accueil fait par le public polonais à mes deux premiers films a été partagé. J'ai reçu des lettres me disant : « Monsieur Skolimowski, assez de plaisanteries, faites enfin quelque chose de sérieux ! » Alors, je courais au kiosque le plus proche pour acheter un journal et trouver un avis aussi catégorique, mais opposé. Je ne sais pas quelles ont été les réactions à Paris. En général, les critiques étaient favorables, mais le public ?

Je n'ai pas pu voir les films du « jeune cinéma » qui sont passés à la Semaine des Cahiers. Par contre, « Pierrot le fou », que j'ai vu avant de tourner « La Barrière », m'a fait une énorme impression. J'y ai trouvé l'un des gestes que j'ai le plus aimé au cinéma, quand Raymond Devos raconte son histoire à Belmondo en se caressant plusieurs fois le dos et la paume des mains. Le film de Godard m'a permis, véritablement, d'élargir mes vues sur le cinéma. Je l'avais vu sans sous-titres, je ne pouvais absolument pas suivre l'histoire qui semble très compliquée et dont je n'ai pratiquement rien compris. Je pouvais pourtant sentir, connaissant Godard, que les nombreuses citations qu'on trouve dans « Pierrot le fou » étaient belles et profondes. Je n'étais pas gêné de ne pas les comprendre. je suivais le film uniquement par l'œil et il m'a énormément plu. Je crois avoir compris beaucoup de choses, sans avoir compris un seul mot. Ça m'a tellement impressionné que j'ai essayé de faire « La Barrière » un peu dans la même optique, en me disant que, peut-être, des gens allaient le voir aussi sans comprendre les dialogues. J'ai voulu, chaque fois que j'ai tourné une séquence, la situer, la présenter de telle façon qu'elle soit lisible en elle-même. Du point de vue formel, c'est là la différence essentielle entre « La Barrière » et mes deux autres films. J'ai plus pensé au côté purement visuel. Il y a beaucoup moins de texte, de dialogues, l'action est beaucoup plus rapide, il se passe plus de choses. Le montage est court, le tempo vif.

Je compte pouvoir commencer bientôt un autre film, en Belgique, et j'aimerais bien avoir Anna Karina. J'espère qu'il se fera. Le titre, pour le moment, est quelque chose comme « Le Dépôtoir ». — Jerzy Skolimowski. (Propos recueillis au magnétophone.)



KUROSAWA AKIRA DIRIGEANT SHIMURA TAKASHI PENDANT LE TOURNAGE DE « IKIRU » (« VIVRE »), 1952.



“ L'Empereur ”

entretien avec Kurosawa Akira par Shirai Yoshio, Shibata Hayao et Yamada Koichi

Kurosawa Akira, dit « l'Empereur », cinquante-six ans — on lui en donnerait quarante — dostoïevskien par excellence, cinéphile passionné, aimant Truffaut, vénérant Ford, mais détestant Resnais, admirant le Nô, mais maudissant le Kabuki, grand amateur de base-ball, de golf et de pêche à la ligne, se déclare au fond un « sentimental ». On dit qu'il a horreur d'être interviewé. Cette légende a d'abord freiné mon enthousiasme. Approcher « l'Empereur » fut cependant assez facile, grâce surtout à mon ami Shirai Yoshio, critique éminent de la revue « Kinema Junpô », qui avait d'ailleurs joué dans « Kumono-su Jô » (« Le Château de l'Araignée »). Accueillant, souriant, affable même, Kurosawa m'a paru extrêmement sympathique. Il est grand, mince (un journaliste américain l'a comparé à John Huston), mais il n'a rien d'imposant, avec ses sourires enfantins, ses réactions naïves et spontanées. Aucun pédantisme dans sa manière d'être et de parler. Quand il évoquait avec nostalgie John Ford ou Jean Renoir, il semblait nous entretenir d'un parent cher et son regard s'embuait de tendresse. Mais pour s'insurger contre la dictature de la société Tôhô, contre la distribution de ses films, et pour condamner la décadence actuelle du cinéma japonais, c'était « l'Empereur » qui parlait sur un ton implacable. Nous avons rencontré Kurosawa dans une chambre du Tokyo Prince Hôtel — en face de la Tour de Tokyo — siège du bureau de la « Kurosawa Production ». Nous avons tout de suite vu que le magnétophone lui faisait peur. Son secrétaire nous a prié de nous en servir le plus discrètement possible... En face de nous, Kurosawa avait l'air gêné, timide, presque maladroit. S'il allumait une cigarette, sa main tremblait légèrement. Nous avons commencé à parler de choses et d'autres. J'ai présenté au cinéaste les « Cahiers du Cinéma », lui ai parlé de leur estime pour « Kakushi Toride no San Akunin » (« La Forteresse cachée »). L'atmosphère se détendait peu à peu. Kurosawa plaisantait, riait. Il alla soudain chercher une bouteille de vin rosé dans le réfrigérateur. Il nous en offrit : « Vous savez, c'est le meilleur vin qui soit ! » (Kurosawa passe pour être un grand buveur.) Il parlait avec les mains, avec le corps tout entier. Il ne terminait jamais une phrase, comme s'il retenait sa pensée entre ses dents, mais il savait à merveille mimer une idée. Notre but était de faire le portrait d'un cinéaste japonais nommé Kurosawa Akira. Nous n'avons pas hésité — parfois — à lui poser des questions-pièges pour lui faire dire, dans la mesure du possible, ce qu'il pensait du cinéma : il s'y laissait volontiers prendre, avec son sérieux imperturbable et sa sincérité, sa simplicité. Y. K.

DES FILMS « HISTORIQUES » ET DES FILMS « MODERNES »

Cahiers On peut diviser schématiquement vos films en deux catégories : celle des « Gendai-geki » (films modernes) et celle des « Jidai-geki » (films historiques). Cette différence renvoie-t-elle à des intentions précises quant à la conception du scénario et au tournage lui-même ?

Kurosawa Akira Moi, je n'y vois aucune différence. Après un film moderne, j'ai envie de faire un film historique, ou inversement. Par exemple, après avoir tourné « Vivre », j'ai voulu changer de style : ce genre d'étude humaine, exigeant une grande concentration d'esprit, m'avait anéanti. J'ai eu envie, tout naturellement, de faire un film plus léger, plus gai, un film simple et désinvolte... et j'ai fait « Les Sept Samouraïs ». Maintenant, je viens de terminer « Barberousse ». Je m'y suis consacré pendant deux ans, l'œil fixé sur les grands problèmes de la misère et de la douleur, et je n'ai vraiment plus le courage de m'y replonger. Cela me bouleverse trop. J'ai besoin de légèreté et de gaieté. Je pense que c'est normal... Seulement, l'avantage des films historiques, exception faite pour « Le Château de l'Araignée », vient de ce qu'ils offrent des éléments plus spectaculaires, comme l'aventure, qui est un motif essentiel du cinéma. Je ne dirais pas que ce genre de choses soit indispensable, mais il fait aussi le charme du cinéma. D'ailleurs, il est à la naissance du cinéma. Il y a, bien entendu, mille conceptions du film d'aventure. Par exemple, je trouve complètement ridicules les films d'action en vogue à la Nikkatsu, dans lesquels de ridicules gangsters brandissent leurs revolvers n'importe comment. J'ai honte de voir ça. Cela ne correspond à aucune réalité chez nous. Je pense donc qu'au Japon, seul le « Jidai-geki » est le cinéma-spectacle, le cinéma d'aventure, le cinéma d'action...

Cahiers Pour vous, aventure est-elle

1

2

1 FUJITA SUSUMU DANS « SUGATA SANSHIRO » (« LA LEGENDE DU GRAND JUDO ») 1943. 2. OKOCHI DENJIRO, HARA SETSUKO ET FUJITA SUSUMU DANS « WAGA SEISHUN NI KUINASHI » (« JE NE REGRETTE PAS MA JEUNESSE ») 1946.

toujours synonyme de spectacle ?
Kurosawa Pas forcément. Il y a toutes sortes d'aventures. Pour moi, si j'ose dire, l'aventure est spectacle dans le film historique, alors que l'aventure dans un film moderne est plutôt de nature métaphysique, morale et sociale. Il y a, évidemment, des exceptions, comme « Barberousse ». On ne peut pas schématiser ainsi.
Cahiers Dans vos films « modernes », surtout les plus récents, vous vous penchez sur des problèmes d'actualité, sur des problèmes sociaux : la hantise de la guerre atomique dans « Chroniques d'un être vivant », la corruption politique dans « Les Salauds dorment en paix », le kidnapping dans « Entre le Ciel et l'Enfer ». A cet égard, peuvent-ils être considérés comme des films sociaux ?
Kurosawa Je n'ai pas voulu faire des films « sociaux ». Ce qui m'intéresse, c'est le drame, intérieur ou extérieur, d'un homme, et de faire le portrait de cet homme à travers ce drame.
Cahiers L'actualité sociale ou politique n'est donc qu'un prétexte pour décrire ce drame...
Kurosawa Ce n'est pas un prétexte. Pour bien décrire un homme, il faut un cadre social ou politique. Je pense aussi qu'il ne faut pas montrer trop brutalement un événement d'actualité. Le public serait choqué si on le plongeait trop brutalement dans la réalité moderne. On ne peut la lui faire accepter que par un certain biais : l'histoire d'un homme dans le monde. Même remarque pour votre classification : elle est un peu schématique. Ce sont différents genres, mais c'est toujours le sujet qui exige la forme. Il y a des sujets que l'on peut traiter plus facilement sous forme de « Jidai-geki »...
Cahiers Comme « Rashomon », que certains disent être un film « moderne » ayant un cadre « historique »...
Kurosawa Oui. Moi, je vis dans une société moderne. Il est donc normal que mes films « historiques » comportent des dimensions « modernes ».

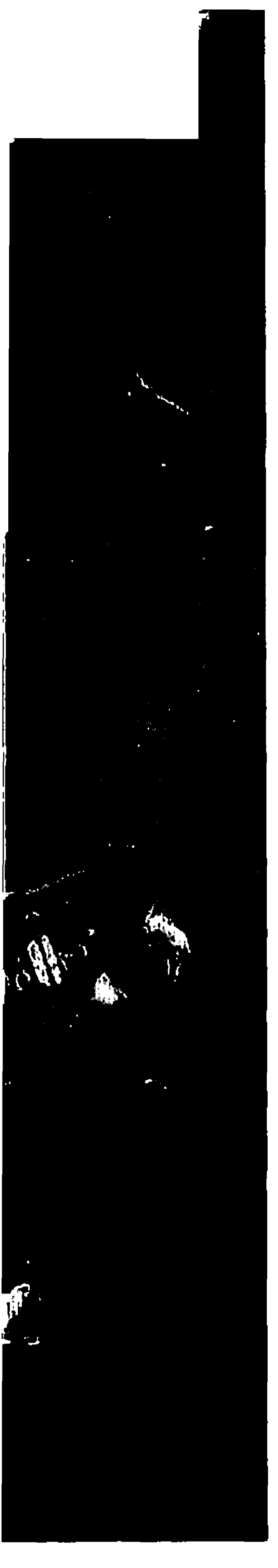
HOMMAGE A JOHN FORD

Cahiers On dit que vous aimez beaucoup les westerns, ceux de John Ford en particulier.
Kurosawa Oui, j'adore John Ford. Je pense que ses westerns constituent réellement de grands monuments dans l'histoire du cinéma. Chez Ford, un seul gros plan évoque, de façon naturelle et hallucinante, la présence presque physique des grands espaces de l'Ouest. C'est là son originalité. Je ne trouve pas cette force chez les autres. Il manque cette atmosphère propre au western dans un film comme « The Big Country » de William Wyler, qui est par ailleurs très bien fait. Il y a, dans les films de Ford, jusqu'à l'odeur même de l'Ouest. On a l'impression qu'un cavalier ou un shérif chez Ford est un professionnel ! Je trouve ça vraiment formidable.
Cahiers « Le Mercenaire » n'est-il pas en quelque sorte un western...
Kurosawa Dans le western, l'action se déroule souvent dans une ville, autour d'un hors-la-loi qui s'y arrête. C'est ce qui apparente le scénario du « Mercenaire » au western... Ce n'est pourtant pas une influence directe. Cela s'est trouvé naturellement. Un film prémédité n'est pas bon. Il faut du naturel.
Cahiers Inversement, vos deux films, « Les Sept Samouraïs », puis « Rashomon », ont été transposés en westerns : « The Magnificent Seven » et « The Outrage ». Les avez-vous aimés ?
Kurosawa Je n'ai rien contre l'adaptation de mes films. Mais je crois que ces films-là ne sont pas réussis. Le contexte de base n'est pas le même. De toute façon, pasticher n'est pas bon.
Cahiers Connaissant votre intérêt pour le western, on vous a invité à Hollywood. Avez-vous l'intention d'aller tourner un western ? Et dans ce cas, vous en croyez-vous capable ?
Kurosawa Ça alors ! Moi, tourner un western ? C'est une idée ridicule. Vous ne croyez pas ? Je n'ai aucune raison d'aller tourner un western. On me l'a proposé parce que je fais des films d'action ! Mais je suis japonais. J'ai beaucoup d'autres projets à réaliser, j'ai mes propres idées. C'est une proposition vraiment trop aimable !

DU COTE DE LA LITTERATURE RUSSE

Cahiers Vous avez tourné « L'Idiot » d'après Dostoïevski et « Les Bas-fonds » d'après Gorki. Il semble que vous soyez très attaché à la littérature russe.
Kurosawa Oui, j'aime beaucoup la littérature russe. J'aime Dostoïevski et Tolstoï — notamment « Guerre et Paix » que je relis encore souvent. Tolstoï, surtout pour « Guerre et Paix », est le seul écrivain étant parvenu à une littérature aussi extraordinairement visuelle, à une vision presque cosmique. Filmer Tolstoï, c'est donc un pari perdu d'avance. Il est impossible de créer des images plus vivantes et plus fortes que les siennes. Quant à Dostoïevski, il m'est difficile d'en parler. C'est encore plus singulier. C'est plutôt — comment dirais-je — plus psychologique que visuel. Tout en approfondissant par la psychologie les personnages et l'action, l'auteur s'efforce à une description rigoureusement objective. C'est une objectivité totale, mortelle même, qui veut tout montrer à nu... Mais cela peut encore se transposer en images. Cette raison m'a amené à adapter Dostoïevski au cinéma, mais cela a été un véritable combat qui m'a laissé anéanti.
Cahiers Qu'est-ce qui vous a fait choisir « L'Idiot » entre tous les romans de Dostoïevski ?
Kurosawa D'abord, je trouve ce roman merveilleux. Je pense qu'il compte parmi les chefs-d'œuvre de Dostoïevski. A la fin du roman, Rogojine assassine Nastasia et devient fou, et son autre amant, le prince Muichkine, redevient « l'idiot » — c'est ce passage, cinématographique si j'ose dire, qui a fait écrire cette très belle phrase à M. Kobayashi Hideo : « Ce roman n'a pas été écrit en observant cette chambre ; il l'a été en vivant dans cette chambre même » —, et c'est, à mon sens, la séquence la plus belle, la plus atroce, la plus dense, finalement la plus hallucinante de l'histoire de la littérature. Seulement, il y a un problème important : comment interpréter ce roman. Comment comprendre l'œuvre de Dostoïevski ? En effet, chaque critique, chaque artiste a donné sa propre interprétation. Je l'ai donnée, moi aussi, et j'ai traduit en images la vérité qui m'avait intéressé. On m'a reproché d'avoir fait un film trop difficile et trop pesant. Moi, je pense avoir dit simplement une vérité très simple.
Cahiers Et pourquoi cette adaptation ?
Kurosawa Les gens d'aujourd'hui ne lisent pas beaucoup. Eh bien ! essayons au moins de les conduire à la littérature par le cinéma. C'est tout !
Cahiers Vous avez pourtant transposé l'histoire de « L'Idiot » dans le Japon moderne. « Les Bas-fonds » se situe aussi au Japon, au XVIIIe siècle.
Kurosawa Oui. Parce que l'adaptation est obligatoirement une interprétation. La pièce de Gorki « Les Bas-fonds » est souvent jouée par les gens du « Shingeki » (nouveau théâtre), toujours maquillés, habillés et coiffés à la russe. Or, nous sommes au Japon. Cette fidélité ne fait donc que trahir la pièce originale. Si on chante bêtement sur la scène une chanson maladroitement traduite en japonais : « Jour et nuit, la prison est sombre... », ça n'a pas de sens. C'est même ridicule. J'ai montré dans mon film comment il faut adapter et pratiquement digérer une œuvre. Nous sommes déjà trop loin de la réalité vivante de la Russie d'alors. En outre, nous ne sommes pas Russes... J'ai recherché un contexte purement japonais, tout en restant fidèle à celui de la pièce. Mon film se situe donc à la fin de l'ère Edo, à une époque de fixation.
Cahiers Pour la même raison, dans « Le Château de l'Araignée », vous avez transposé l'histoire du « Macbeth » de Shakespeare dans le Japon du XVe siècle. Ce faisant, pensiez-vous toujours amener le public à lire Shakespeare ?
Kurosawa Exactement. J'ai choisi intentionnellement une époque de grandes guerres civiles où une histoire comme celle de « Macbeth » pouvait arriver...
Cahiers Dans vos films « historiques », vous vous êtes attaché à l'époque des guerres civiles : dans « Les Sept Samouraïs », « Le Château de l'Araignée », « La Forteresse cachée », et à l'ère Edo dans « Les Bas-fonds », « Le Mercenaire », « Sanjuro », « Barberousse ». A quelle époque auriez-vous préféré vivre ?
Kurosawa A l'époque des guerres civiles, naturellement, parce que c'est une époque mouvementée, dynamique (Kurosawa fait mine de chevaucher), tandis que l'ère Edo est une période





Mifune Toshirô et Mori Masayuki dans « Rashomon », 1950

de stagnation presque totale...
Cahiers Que pensez-vous des adaptations de « L'Idiot » par Georges Lampin, de « Macbeth par Orson Welles et des « Bas-fonds » par Jean Renoir ?
Kurosawa Je ne connais pas le premier. Pour moi, le film d'Orson Welles est du toc. Tout y est trop artificiel et puéril. J'ai aimé « Les Bas-fonds » de Renoir. Mais, quand j'ai rencontré Renoir, il m'a dit que ce n'est pas les bas-fonds qu'il avait décrits. Voilà la différence. Moi, j'ai montré ces bas-fonds jusqu'au bout...
Cahiers Revenons à Dostoïevski. Obsédé par sa littérature, on a l'impression que vous vous êtes beaucoup inspiré de « Pauvres Gens », d' « Humiliés et Offensés » pour composer les épisodes de « Barberousse ».
Kurosawa Surtout d' « Humiliés et Offensés ». Un personnage comme Otoyo... De toute façon, la littérature de Dostoïevski est trop vaste, trop riche, trop dense. Dans trois lignes seulement d'un roman, il y a déjà une histoire longue et complexe. On peut déjà faire tout un film en partant de là. Même chose pour « Guerre et Paix ». Il y a un passage que je trouve remarquable : vers la fin du roman, les partisans russes attaquent l'armée française et parmi eux, il y a le cadet Rostov, et Dolokhov. Si on suit minutieusement leur drame, c'est très intéressant. Je pense que c'est de la folie que de filmer tout le roman. Oguni a vu « Guerre et Paix » de Serge Bondartchouk à Moscou, au moment du Festival. A son retour, il avait l'air furieux : « C'était tout sauf du Tolstoï ! »

FILMS DE JEUNESSE

Cahiers Au début de votre carrière, vous avez écrit beaucoup de scénarios que vous n'avez pas réalisés...
Kurosawa J'ai commencé à écrire des scénarios à l'époque où j'étais assistant, quand je ne pouvais pas encore faire de films. C'était satisfaire ainsi mon désir de faire de la mise en scène. Mes premiers scénarios étaient certainement plus riches en images vivantes que ceux que j'écris aujourd'hui... J'écrivais tout à fait comme on tourne. Parmi ces scénarios d'alors, moi, je préfère « Daruma-dera no Doitsujin » (Un Allemand qui habite le Temple Daruma), « Yuki » (La Neige), « Tekichû Odan Sanbyaku-ri » (1 200 kilomètres pour forcer le front ennemi). J'aurais bien aimé réaliser ce dernier en particulier, avec des cosaques ! J'ai écrit vraiment de nombreux scénarios jusqu'à ce que la Société accepte enfin que je réalise « La Légende du Grand Judo »...
Cahiers Vous écriviez ces scénarios pour vous, même si vous n'aviez pas l'espoir de les voir réaliser...
Kurosawa Je n'en écrivis que trois pour les autres... « Seishun no Kiryû » (Un Souffle de Jeunesse, réalisé par Fusemi Osamu), « Tsubasa no Gaika » (Le Triomphe des Ailes, réalisé par Yamamoto Satsuo) et « Dohyô Dawara » (Une Histoire de Lutteurs, réalisé par Marune Santarô).
Cahiers Et vous êtes enfin arrivé à « La Légende du Grand Judo »... Que représente ce film pour vous ?
Kurosawa J'étais tellement heureux d'en être enfin arrivé à ma première mise en scène que je me suis bien amusé en tournant ce film... Comme on nous interdisait toute liberté d'expression à cette époque, je n'ai pensé qu'à exagérer les effets purement cinématographiques. On considérait alors que la plus grande qualité japonaise en matière d'art consistait dans une sorte de simplicité, de sobriété, enfin, dans l'absence de tout artifice. Aujourd'hui encore, on le pense. On me reproche une certaine « exagération », mais il est des choses qu'il faut exagérer. J'étais, bien sûr, contre cette conception « japonaise », par trop mesquine. Dans ce film, le personnage de Higaki m'a beaucoup intéressé. Dans la « Nouvelle Légende du Grand Judo », je me suis un peu trop laissé entraîner par mon intérêt pour son histoire, ce qui m'a amené à négliger celle du héros, Sanshirô. La « Nouvelle Légende » n'est qu'un dépôt de thé...
Cahiers Au début de la première « Légende du Grand Judo », il y a un carton d'annonce de la Société Tôhô qui dit à peu près que, censuré par le G.H.Q. (l'armée d'occupation U.S.), le film n'est pas une version intégrale...
Kurosawa Ce n'est pas le G.H.Q. qui a censuré ce film. C'est la Société. Je ne sais pour quelle raison... peut-être à cause de sa longueur ? Les coupures n'existent plus. Trois morceaux, au moins, qui me plaisaient beaucoup, ont été coupés. L'Office de l'Information du ministère de l'Intérieur n'avait aucune raison de couper ces scènes. Il s'agit, par exemple, d'une scène où, la nuit, Shôgorô donne un exemple de « vrai » judo à Sanshirô. Il y a une seule scène qui était susceptible d'être censurée à l'époque : la scène d'amour (!), la rencontre de deux jeunes gens sur le parvis de pierre. On m'a dit que cette scène était un peu trop osée ! A cette époque, on condamnait tout. On censurait un film à tort et à travers. Lorsque j'ai écrit le scénario des « Hommes qui marchent sur la queue du tigre », une certaine association d'autocensure, indépendante du ministère de l'Intérieur, a voulu couper des scènes sous prétexte qu'il s'agissait d'une hérésie envers le Kabuki ! Je suis allé protester : « Vous appelez ça une hérésie ! Vous ne savez pas que le Kabuki viole déjà l'esprit du Nô ? »
Cahiers Ce film n'est-il pas quand même une certaine parodie de « Kanjinchô » ? (un des répertoires les plus joués du Kabuki). Vous avez, par exemple, inventé le personnage d'un porteur joué par l'acteur comique Enoken et le film apparaît bien comme un « Kanjinchô » vu par Enoken...
Kurosawa C'est un « Kanjinchô » traduit en une sorte de comédie musicale. J'ai écrit le scénario en une nuit et l'ai

tourné très vite, en essayant même de bouger la caméra le moins possible, avec un budget minimum. Ce n'est pas une adaptation fidèle du texte de « Kanjinchô ». En faisant du porteur incarné par Enoken le témoin de l'événement, j'ai axé le drame autour de la confrontation verbale entre Togashi et Benkei. J'avais voulu d'abord réaliser un autre scénario à moi, un film historique d'action, intitulé « Dokkoi Kono Yari » (« La lance sur l'épaule ! »). Mais à cause de la guerre, on n'a pas pu trouver un seul cheval, ce qui était indispensable. J'y ai renoncé. Par la suite, j'ai dû attendre jusqu'au tournage des « Sept Samouraïs » pour satisfaire ce désir de faire un film équestre...

Cahiers Le film est court : c'est presque un moyen métrage...

Kurosawa Je le voulais ainsi. Seulement, la Société a oublié de demander l'autorisation de cette production au G.H.Q. Un certain M. Conde est venu, très en colère, me dire que je faisais clandestinement un film exaltant le féodalisme ! Voilà pourquoi le film a été interdit jusqu'en 1952.

Cahiers Si nous nous permettons de comparer vos films « modernes » récents et vos premiers films, ceux que vous avez faits après la guerre, nous y trouvons une différence nette : les premiers développent des thèmes réalistes, les seconds exaltent un certain romantisme.

Kurosawa Pendant la guerre, nous ne pouvions pas nous exprimer librement. Après la guerre, pour la première fois, j'ai découvert une certaine liberté d'expression. Le désir de m'exprimer l'emportait alors sur la réflexion. Voilà la différence avec mes films récents. J'étais jeune alors, je voulais m'exprimer, m'affirmer très vite... Je pense que je suis enfin arrivé à être sûr de moi à l'époque de « Vivre », où j'ai pu laisser jaillir tout ce qui était en moi alors. Dans ce sens-là, je pourrais dire que « Vivre » reflète une certaine maturité. Cette œuvre était l'aboutissement des recherches que j'avais faites depuis la guerre... mais je ne veux pas dire que ce soit mon chef-d'œuvre. Le film a des maladresses qui me font rougir... Enfin, voilà.

Cahiers Vous croyez-vous réaliste ou romantique ?

Kurosawa Oh... je suis un sentimental !

Cahiers « La Chose la plus belle » est le second film que vous avez fait pendant la guerre. On était alors en pleine mobilisation : on reproche d'ailleurs à ce film d'être une commande qui entache votre filmographie...

Kurosawa Certains, comme Kinoshita Keisuke, préfèrent pourtant ce film, et il me plaît aussi. J'avais ma petite idée, et ce n'est pas exactement un film de commande. Mais j'avoue qu'il est curieux. J'ai voulu, tout d'abord, gommer le masque de l'Actrice professionnelle. J'ai mis toutes mes actrices dans un internat de jeunes filles appartenant à la société industrielle Nippon Kôgaku pour qu'elles puissent y vivre comme de vraies ouvrières. J'ai ainsi fait un documentaire sur la vie en groupe. Chose étrange, après le tournage du film, mes actrices se sont toutes mariées pour fonder un foyer...

Cahiers C'est alors que vous vous êtes marié, vous aussi, avec Yaguchi Yôko, la principale actrice de ce film...

Kurosawa Oui.

Cahiers Vous reniez « Ceux qui bâtissent l'avenir » dans votre filmographie...

Kurosawa Ce n'est pas mon film ! Comment dirais-je... c'est un film pédagogique. Une propagande du Syndicat de la Tôhô. Il y a eu une grande grève à la Tôhô et le Syndicat nous a forcé à lui faire un film... en trois semaines ! Encore maintenant, quand j'entends un hymne syndical, cela m'endort ! Nous étions trois, Yama-san (Yamamoto Kajirô), Sekikawa Hideo et moi. Nous avons tourné respectivement un sketch, sans une nuit de repos. C'est donc un film de commande. Ce n'est pas du tout mon film ! C'est d'ailleurs un bon exemple qui prouve qu'un didactisme trop brutal est inefficace. Il n'y a pas un seul film qui ait eu moins de succès que celui-là. Cette leçon syndicale était vraiment assénée sans aucun ménagement !

Cahiers « Je ne regrette pas ma jeunesse » est donc votre véritable premier film d'après-guerre. Dans ce film, un personnage féminin joue un rôle très important...

Kurosawa « Je ne regrette pas ma jeunesse » et « Rashomon » sont les deux seuls films où j'aie centré l'intérêt sur une femme. Mes femmes ont toutes du caractère. L'héroïne de « Je ne regrette pas ma jeunesse » fut terriblement critiquée. Mais je croyais alors que, pour redresser le Japon défait, il fallait absolument que chacun s'attache à réaliser totalement son « Ego ». Je le crois toujours. J'ai donc montré, dans mon film, une femme qui restait jusqu'au bout fidèle à elle-même. De toutes façons, c'est le premier film qui m'ait permis de m'exprimer vraiment. Je ne le regrette pas.

LA FAMILLE KUROSAWA

Cahiers Votre film suivant est « Un Merveilleux Dimanche », qui raconte le rendez-vous d'un couple romantique d'amoureux dans un éclairage naturaliste. Qu'est-ce qui vous a inspiré cette histoire ?

Kurosawa Il y avait un ancien film de Griffith intitulé « Love and Potatoes » (?) La guerre finie, un jeune couple cultive des pommes de terre dans un champ ravagé. Lorsque, enfin, les pommes de terre ont poussé, quelqu'un les leur vole... mais, malgré tout, les deux jeunes gens remettent leur espoir à l'année suivante... Voilà le point de départ. On m'a donné le prix de la mise en scène, mais je ne le méritais peut-être pas. Il aurait fallu plus de vivacité et de liberté dans le style. Trop de choses sont inachevées, embrouillées. C'est avec « L'Ange Ivre », tourné après, que j'ai senti en moi quelque chose s'ouvrir, comme dans l'exploration d'une certaine plénitude.

Cahiers Quelle est la raison de cette évolution ?

Kurosawa Mifune Toshirô. Le personnage principal, comme le titre l'indique, devait être le médecin incarné par Shimura Takashi. Mais cette idée initiale s'est trouvée renversée par l'apparition de Mifune. Je ne savais pas endiguer la force juvénile qu'il incarnait. Je voulus plutôt la laisser s'épancher... Ç'aurait été dommage, avais-je pensé, de tuer dans l'œuf une énergie aussi neuve !

Cahiers Depuis lors, Mifune est le héros de tous vos films, sauf celui de « Vivre ». Il devient impossible d'imaginer vos films sans Mifune. Quelles qualités lui trouvez-vous ?

Kurosawa Je l'ai connu au moment du tournage de « Sur la cime à la neige argentée », de Taniguchi. Mais je n'ai découvert ses qualités intrinsèques qu'en l'employant moi-même. Il n'y a aucun autre acteur qui sache composer un jeu aussi souple, vif et dynamique. Les acteurs japonais sont lents. Leur jeu manque de spontanéité et de rythme. J'ai trouvé chez Mifune cette rare qualité que j'ai voulu exercer...

Cahiers Dans vos films, Mifune incarne soit des personnages sérieux, imposants, soit, à l'opposé, des personnages comiques, légers. Barberousse en est peut-être la synthèse...

Kurosawa Je n'aime pas qu'on définisse ainsi mes personnages. Dans « L'Ange Ivre », Mifune a créé un genre d'homme tout à fait nouveau à cette époque. Mais j'ai eu peur qu'on l'emprisonne dans ce seul rôle. Dans « Un Duel silencieux », mon film suivant, j'ai donc pensé à lui faire créer un autre genre de personnage, opposé à celui de « L'Ange Ivre »...

Cahiers Dans « Chroniques d'un être vivant », vous avez fait jouer à Mifune le rôle d'un vieil homme, de trente ans plus âgé que lui. N'avez-vous pas rencontré de difficultés ?

Kurosawa Au contraire. Je voulais que ce soit un film plein d'énergie. Un acteur de soixante ans n'y serait pas parvenu.

Cahiers En dehors de Mifune, vous avez des acteurs préférés qui composent ce qu'on appelle « la famille Kurosawa ». Pénétrant leur intimité, pensez-vous ainsi mieux pouvoir les diriger ?

Kurosawa Pour les diriger, il m'est difficile de leur expliquer par des mots ce qui est essentiel. Je veux qu'ils me connaissent assez bien pour pouvoir lire ce que je veux sur mon visage.

Cahiers Il n'y a pas d'actrices dans « la famille Kurosawa ».

Kurosawa Non... Il y a Negishi Akemi... mais pas toujours.

Cahiers Etes-vous misogyne ?

Kurosawa Non... mais c'est comme ça. Je ne sais pas pourquoi. Il n'y a pas beaucoup de personnages féminins dans mes films. C'est tout.

Cahiers Trouvez-vous plus difficile de faire un portrait de femme que de faire



Mifune Toshirô dans « Yoïdore Tenshi » (« L'Ange Ivre »), 1948.

chaque fois un portrait d'homme ?
Kurosawa Je ne crois pas. Mais je n'ai pas encore trouvé un sujet pour une femme.
Cahiers Au stade du scénario, avez-vous déjà prévu la distribution des rôles ?
Kurosawa Cela dépend. Pour « Barberousse », oui. Mais pour les autres films... Mifune est toujours là, mais il y a beaucoup d'autres acteurs que j'aimerais utiliser. Je travaille toujours avec les mêmes acteurs pour des raisons plus ou moins sentimentales et... sociales !
Cahiers Revenons à « L'Ange Ivre ». L'air de guitare que joue le chef-gangster est très impressionnant. Vous dites quelque part que vous avez voulu d'abord utiliser une chanson de Kurt Weil dans « L'Opéra de Quat'sous » : la chanson de Mackie. Pourquoi ne l'avez-vous pas fait ?
Kurosawa Parce qu'on ne m'en a pas donné l'autorisation. Le compositeur Hayasaka Fumio m'a beaucoup apporté quant à une nouvelle conception de la musique de film. C'était la première fois que je travaillais avec lui. Nous fûmes d'accord pour mettre la joyeuse « Valse du Coucou » sur l'image triste du film. Un film et sa musique n'étaient jusqu'alors qu'une addition. Nous avons voulu que ce soit une multiplication...
Cahiers Vous avez dit que la musique est l'art le plus proche du cinéma ?
Kurosawa Parce qu'elle est un art du temps...
Cahiers Depuis le boléro de « Rashomon », la musique de vos films est toujours une vaste symphonie ayant un thème pour chaque personnage.
Kurosawa Oui. Presque tous les principaux personnages ont leur thème. Dans « Barberousse », Barberousse seul n'a pas de thème. Impossible de donner un thème à ce genre de personnage. Il n'a qu'une barbe rousse. Le héros des « Chroniques d'un être vivant » n'a pas non plus son thème. On ne peut pas traduire la complexité de ce genre d'homme par un simple thème musical. Ce serait trop superficiel et édulcoré.
Cahiers Une petite question... Le mouvement principal de la musique de « Barberousse » commence avec l'apparition de votre nom au générique. Pourquoi ?
Kurosawa Oui... ça, alors... C'est le compositeur qui a mis ça là. Ce n'est pas moi qui l'ai demandé. Ce n'est qu'une question de composition musicale...

« VIVRE » N'EST PAS MON CHEF-D'ŒUVRE
Cahiers D' « Un Duel silencieux » à « Vivre », toutes vos intrigues sont axées sur la lutte intérieure d'un homme, chose plus rare chez vos héros récents. Dans « Le Chien enragé », par exemple, qui est malgré tout un film policier, vous paraissez toujours préoccupé par les tourments d'un homme en quête de la vérité, de sa raison d'être...
Kurosawa J'avais pensé tout d'abord faire un film à la Georges Simenon. J'aime ses romans policiers. Mais ça n'a pas marché. Puis, l'histoire du policier qui se laisse voler son revolver m'a inspiré. « Le Chien enragé » a eu du succès, mais ce n'est pas un film important. Ce n'est pas assez mûrement réfléchi. La technique l'emporte avec trop de facilité sur la pensée. Il y a trop de petits trucs faciles... Ce qui est grave, c'est que je n'ai approfondi aucun personnage. Maintenant, quand j'y pense, c'est sans doute le jeune criminel joué par Kimura Isao qui aurait dû être le héros du film.
Cahiers Vous avez d'ailleurs repris le même genre de jeune criminel dans « Entre le Ciel et l'Enfer ». En est-il le héros plus encore que le personnage de Gondô incarné par Mifune ?
Kurosawa Je vous en laisse juges. C'est une question de point de vue. Mais il est vrai que ce personnage n'est pas assez fouillé. Il est un peu « stéréotypé ». Ainsi, ce film est-il un peu superficiel. Ça c'est vrai.
Cahiers Une partie de la critique française considère « Vivre » comme votre chef-d'œuvre et « Entre le Ciel et l'Enfer » comme votre plus mauvais film. Acceptez-vous ce jugement ?
Kurosawa Je ne sais pas sur quoi l'on se fonde. Enfin, si l'on en juge ainsi... « Vivre » et « Entre le Ciel et l'Enfer » sont deux films différents... Vous savez, les Français n'aiment pas l'Amérique, et Gondô vit à l'américaine. Cela leur a sans doute déplu ! Mais ce style de vie « américain » existe réellement dans notre société moderne. Il faut donc montrer cela.
Cahiers Vous nous disiez que vous ne considériez pas « Vivre » comme votre chef-d'œuvre...
Kurosawa Non. Ce n'est pas un film parfait, il ne me satisfait pas vraiment. Après avoir fait « Chroniques d'un être vivant », j'ai même voulu l'oublier rapidement... C'était un film sincère, mais un peu trop prétentieux. « Vivre » est certainement la suite logique de « L'Idiot ». Ce dernier a été sévèrement critiqué, mais dans mon optique, ce n'est pas un film raté. Le public, lui, l'a bien aimé. Il a été ému par cette « idiotie ». Je pense qu'il a très bien deviné la direction générale que j'ai voulu donner au nouveau mélodrame japonais.
Cahiers Qu'est-ce que ce nouveau mélodrame ?
Kurosawa Je suis persuadé que l'exposition sincère d'une vérité intime fait toujours vibrer la corde sensible du public. Voilà ce que doit être un mélodrame. Or, ceux de la Shôchiku ne sont que des films pleurnichards et mensongers... C'est un peu pour ça que j'ai voulu réaliser « L'Idiot » à la Shôchiku...
Cahiers Parlez-nous un peu de « Rashomon » qui, ayant obtenu le grand prix au festival de Venise, est devenu la clé maitresse de votre œuvre et du cinéma japonais pour les étrangers.
Kurosawa Hashimoto (suite p. 74)





DAN REIKO, KAYAMA YUZO, IRIE TAKAKO ET MIFUNE TOSHIRO DANS « TSUBAKI SANJURO » (« SANJURO DES CAMELIAS »), 1962

1

2

1. MORI MASAYUKI ET MIFUNE TOSHIRO DANS « HAKUCHI » (« L'IDIOT »), 1951. 2. KAGAWA KYOKO ET KAYAMA YUZO DANS « AKAHIGE » (« BARBEROUSSE »), 1865.

Destin de Samouraï

par Yamada Koichi

« Nous n'avons plus le grand homme ; tâchons d'avoir la grande chose ». Victor Hugo.

Kanbei, le chef des Sept Samouraïs, prononce devant la tombe de Kikuchiyo, paysan-samouraï, ces mots pathétiques : « Tu as bien lutté. Tu as été un grand samouraï ! » Cette idée de promotion du paysan au samouraï fait écho à l'idéologie messianique du docteur Barberousse qui se consacre à former ses disciples, une élite d'hommes de bonne volonté, « ceux qui bâtissent l'avenir ». Kurosawa ne termine jamais sans faire l'éloge d'une activité constructive de son héros, même sans résultat, comme dans le cas de « L'Idiot » et de « Chroniques d'un être vivant ». Ainsi Yukie ne regrette-t-elle pas sa jeunesse. Watanabe Kanji a vécu sa vie. Les Sept Samouraïs ont défendu les paysans. L'humaniste Kurosawa exalte sempiternellement la bonne volonté, la volonté édifiante, qui est « la chose la plus belle », et condamne sans appel tous les sentiments négatifs, la lâcheté, la pusillanimité, l'égoïsme, etc. Les samouraïs de « Rashomon » et du « Château de l'Araignée », de même que les vaincus de la vie des « Bas-Fonds », sont ainsi condamnés. Ce sont les trois seuls films sans héros ni héroïsme. En effet, de « La Légende du Grand Judo » à « Barberousse », soit sous la forme d'un « Jidaï-geki » (film historique), soit sous celle d'un « Gendaï-geki » (film moderne), Kurosawa n'a cessé de faire le portrait d'un héros-samouraï, dont je vais tenter d'analyser et de définir le caractère.

Il suffisait au jeune Sanshiro, le premier héros de Kurosawa, de savoir lutter avec lui-même, avec son orgueil, avec sa faiblesse. Le cinéaste, comme Don Diègue à son fils Rodrigue, semble demander : « Sanshiro, as-tu du cœur ? » Le docteur Sanada, cet ange ivre, répète cette phrase à son jeune malade Matsunaga comme le père du héros d' « Un Duel silencieux » à son fils, atteint d'une syphilis incurable, et qui lutte contre la folie. Dans « Les Hommes qui marchent sur la queue du tigre », Togashi, à travers une joute verbale serrée, veut surtout éprouver le courage et la fidélité de Benkei à son maitre Yoshitsune. Kurosawa privilégie ce genre de scènes qui permettent à ses jeunes héros d'exercer ce stoïcisme à la fois cornélien et romantique. L'histoire même de « La Légende du Grand Judo » (1945) rappelle celle du « Cid » : le héros se trouve obligé de lutter avec le père de la fille dont il est amoureux. Sanshiro hésite entre l'amour et le devoir. Mais son instinct vital finit par le sortir de cette situation, spontanément, comme une herbe qui, même piétinée, ne s'arrête pas de pousser. C'est un film désinvolte, simple, libre et positif sur la jeunesse. C'est pour cela sans doute que « La Légende du Grand Judo » est un chef-d'œuvre de Kurosawa, son film le plus heureux, où même un certain symbolisme naïf — tel l'épanouissement matinal d'un nénuphar, reflet de l'évolution intérieure du héros — est efficace et communique à tout le film une émotion poétique d'un lyrisme discret.

Dans « Je ne regrette pas ma jeunesse », le premier film important d'après-guerre, on retrouve Kurosawa du côté de chez Hugo : l'héroïne lutte avec la société, son injustice, son incompréhension. Le caractère des personnages est stéréotypé, la construction dramatique schématique, l'idéologie politique naïve (l'histoire du Japon entre 1933 et 1945, l'évolution du fascisme à la démocratie, correspond à celle de l'héroïne Yukie, qui hésite entre Itokawa, lâche et conservateur, et Noge, courageux et radical, qu'elle finira par choisir), mais l'extrême sincérité du cinéaste a rendu le film bien émouvant. Cette chronique morale et sentimentale d'une jeune japonaise « moderne » nous fait déjà bien entrevoir la vision sociale du cinéaste.

La défaite de 1945 fut un événement pour le cinéaste comme pour tout le monde : elle l'a détourné de cette rêverie de la jeunesse pleinement affirmée dans « La Légende du Grand Judo ». A travers une suite de films d'après-guerre, de « Je ne regrette pas ma jeunesse » (1946), « L'Ange Ivre » (1948), « Le Chien Enragé » (1949), en passant par « Vivre » (1952), jusqu'aux « Sept Samouraïs » (1954), on peut suivre son évolution vers le libéralisme politique, l'esthétique romantique et le cinéma de « chevalerie ». L'épreuve que le cinéaste fait subir à ses héros est maintenant une lutte contre tous les maux de la société : misère, marché noir, scandale, injustice, égoïsme, esprit bureaucratique, « Yakuza » (hommes du milieu), etc. Cette idée de défense et d'illustration de la justice s'affermit en proportion directe de l'exaltation romantique du courage des héros. Mais en même temps, par son côté picaresque, Kurosawa a su faire résonner le cri brutal de l'homme charnel, du « chien enragé », harcelé par la misère et par la faim, sans autre aspiration que celle d'un repas substantiel, indifférent à l'amour mélodramatique en vogue à la Shochiku. « L'Ange Ivre » est un film angoissé, brutal, dynamique et strident. Avec ses contours abrupts, ses images outrées et son montage désarticulé, ce film a su briser l'esthétisme douceâtre du cinéma japonais de l'époque. Ainsi que « Les Femmes de la Nuit » (1948) de Mizoguchi, « L'Ange Ivre » est, dans un sens, le premier film japonais dont la violence presque apocalyptique dénonce la guerre, la peine de mort, la misère, l'injustice sociale, et annonce une sorte de palingénésie cosmique et humanitaire. Par son caractère désespéré, par son culte primitif du dynamisme, cet expressionnisme de Kurosawa semblait ainsi renforcer ses tendances à une sorte de nihilisme viril qui s'affirme dans « L'Ange Ivre ». Mais, déformé par sa part d'exaltation romantique, ce naturalisme se réduira vite à un dogmatisme moralisant : Kurosawa finira par formuler un « humanisme » et par se convertir à un catholicisme confucianiste. Le cinéaste abandonne l'étang-poubelle de « L'Ange Ivre » pour exalter aussitôt la fière allure du samouraï. Il se réfugie dans une tour d'idéalisme sentimental. Et pour que naisse de cette eau stagnante un véritable opéra de quat'sous nippon, sa Mère Courage, son vrai réalisme, il faut attendre la venue d'Imamura Shohei, l'auteur de « La Femme-Insecte » (« Chroniques entomologiques »). Un

personnage d'Imamura s'écriera : « Un cochon est un cochon ! » comme pour répondre à un cri de « L'Ange Ivre » : « Un chien est un chien ! »...
Ainsi va apparaître cette éternelle opposition entre le samouraï et le paysan. Déjà s'opposaient des personnages comme Itokawa et Noge (« Je ne regrette pas ma jeunesse »), Nakada et Fujisaki (« Un Duel Silencieux »), Yusa et Murakami (« Le Chien Enragé »), Hiruda et Aoe (« Scandale »), comme les ombres et les rayons. Mais les premiers étaient simplement des faibles, des vaincus. Ils souffraient, eux aussi, de leur condition, ce qui les rendait sympathiques. Mais, dans « Vivre », (1956) et puis dans « Les Sept Samouraïs » (1957), cette opposition qui est marquée entre une minorité d'âmes nobles et une masse d'âmes vulgaires (Kanji seul contre les fonctionnaires ; les sept samouraïs seuls contre les paysans) est soulignée au maximum : le samouraï avec son audace et son héroïsme, et le paysan avec sa prudence et sa pusillanimité. L'opposition entre la guerre et la paix, entre l'actif et le passif, entre le positif et le négatif, entre celui qui donne et celui qui reçoit. Pour rehausser le samouraï, Kurosawa abaisse le paysan, mais même lorsqu'il en fait la caricature, il lui laisse cependant un fond d'humanité touchant et pitoyable : un petit bol de riz a pu faire naître un amour tendre entre un samouraï et une paysanne. Malgré tout, ce sentimentalisme même, n'associant jamais ces deux âmes, met en réalité plus de distance entre elles. On retrouve le même schéma dans « La Forteresse cachée » où une pièce d'or joue le même rôle qu'un bol de riz dans « Les Sept Samouraïs ». Cette inégalité de valeur, cette hiérarchie des âmes qui interdit à jamais aux paysans d'être des héros, nous ramène à la dualité essentielle du cinéaste. Du côté des samouraïs, on trouve Kurosawa idéaliste et, du côté des paysans, on le trouve réaliste. Ce dualisme viendrait-il de son désespoir après la défaite du peuple japonais qui s'est laissé mollement asservir par l'armée U.S. ? Ce désespoir sourd partout comme l'accompagnement en mineur du film. La caricature des paysans dans « Les Sept Samouraïs » est grotesquement réelle. De même, cette colère de Samson contre la lâcheté de la masse des fonctionnaires et des paysans ! C'est pour cela que Kurosawa, à la différence de Yamamoto Satsuo (« La Ville de la Violence », « La Ville sans Soleil »), n'a jamais fait un film sur une révolution populaire, voire prolétaire, même pendant l'occupation, et n'en fera jamais. La révolution, semble se dire Kurosawa, doit se faire à travers l'individualité d'un être comme Watanabe Kanji (« Vivre ») ou par une élite (« Les Sept Samouraïs »). C'est pour cela qu'au pacifisme des paysans, il opposa « le grand homme » et « la grande chose » : le samouraï et l'héroïsme. Dans cette optique, le samouraï de Kurosawa est



Uehara Misa, Higuchi Toshiko, Chiaki Minoru et Fujiwara Kamatari dans « Kakushi Toride no San Akunin » (« La Forteresse cachée »), 1958.





FUJIWARA KAMATARI ET CHIAKI MINORU DANS « KAKUSHI TORIDE NO SAN AKUNIN » (« LA FORTERESSE CACHEE »). 1958.

plus proche du héros de « Cendres et Diamants », l'éternel militant, que d'un héros de western.
En effet, ce n'est pas le propos de Kurosawa de traiter de cette inégalité des âmes. Les paysans ne se sentent jamais condamnés à être éternellement inférieurs aux samouraïs. Jamais un cri de révolte ne s'élève du clan des paysans. Jamais cette masse humaine de médiocres et d'indignes ne se met à gronder : « Pourquoi eux et pas nous ? » Les samouraïs ne sont donc pas des privilégiés par rapport aux paysans. Rappelons-nous encore ces mots du Kanbei des « Sept Samouraïs » : « Ce sont les paysans qui ont gagné. Pas nous. Ils subsisteront avec la terre, mais les samouraïs passeront comme le vent au ras du sol... » Ce sont toujours les paysans qui jouissent de la paix et du bonheur que les samouraïs leur obtiennent en y consacrant leur vie. Les samouraïs sont des réprouvés, des solitaires éternels, incapables de s'intégrer dans une masse pacifique. Dans les films historiques, ils sont le plus souvent des « ronins », rejetés hors de la société normale. Leur engagement est donc strictement personnel, et une fois leur but atteint, ils doivent disparaître aussi vite qu'ils sont apparus. Si Mizoguchi a décrit la femme handicapée par sa condition, la prostituée, Kurosawa, lui, décrit le samouraï, l'homme handicapé par l'ingratitude de son destin, sa malchance, ou une maladie incurable. Le geste « chevaleresque » du samouraï apparaît donc extrêmement anachronique dans « L'Idiot » (1951) et dans « Chroniques d'un être vivant » (1955), sa révolte est moins lyrique et plus désespérée. Idiots ou fous, Kameda Kinji et le vieux Nakajima Kiichi sont des héros maudits, qui préparent déjà la voie à Nishi le vengeur, le héros fatal de « Les Salauds dorment en paix ». Ici, le cinéaste semble enfin s'être rendu compte qu'il se mentait à lui-même en exaltant les vertus du samouraï. Il avait confondu sentimentalisme et humanisme. L'orgueilleux Sanshiro se fait plus humble, ému par la beauté naturelle de l'épanouissement matinal d'un nénuphar ; Togashi est touché par la fidélité de Benkei et des sept samouraïs à leur maitre ; un vieux fonctionnaire, atteint d'un cancer, décide de faire quelque chose d'utile avant sa mort ; un brave bûcheron ramasse un bébé abandonné sous la porte de Rashomon ; un bol de riz fait naître un sentiment d'amour entre un samouraï et une paysanne... : tout cela est beau, mais ne résout aucun problème. En face de la force gigantesque — et démoniaque, comme dit le cinéaste — de la société où seuls les salauds dorment en paix, la courageuse tentative d'un individu est vaine. La bonne volonté n'est plus que la vertu de l'idiot ou du fou. Dans « Le Château de l'Araignée » (1957) et « Les Bas-fonds » (1957), les personnages manquent entièrement d'équilibre intérieur, ils souffrent d'un sentiment d'infériorité : ils n'ont plus aucune cause à défendre. Dans « La Forteresse cachée » (1958), Kurosawa raconte avec beaucoup de bonheur une fable idéale où un samouraï réussit la restauration de la dynastie grâce à l'aide involontaire de deux paysans stupides. Voilà sans doute, pour Kurosawa, la forme achevée de la « révolution » qui n'est, en fait, que la restauration d'une dynastie de samouraïs. Mais le cinéaste sait qu'en réalité, cette coopération inconsciente de la part des paysans, de la masse populaire, est une utopie. Dans « Les Salauds dorment en paix » (1960), le ton triomphal de « La Forteresse cachée » s'efface, et le dernier recours du justicier Nishi Koichi, cet Edmond Dantès, échoue, impitoyablement écrasé par la machination diabolique des « salauds », des hommes politiques, des corrupteurs. La révolution « individuelle » est-elle impossible ? Le flambeau rédempteur de Kurosawa vacillait... « Les Salauds dorment en paix » marque un véritable tournant dans la carrière du cinéaste. Dans ce sens, c'est sans doute son film le plus important, c'est-à-dire le plus ambitieux de par son sujet (l'individu et la politique), le plus sincère de par le caractère foncièrement honnête de son héros, le plus réaliste dans sa vision sociale, le plus violent dans sa description dramatique et réaliste (assassinat du héros).
C'est aussi le film le moins sentimental et le moins didactique. « Les Salauds dorment en paix », résumant ainsi la grandeur du cinéaste, annonce dans le même temps sa décadence : le passage du moraliste au moralisateur, du combattant au philosophe, de l'honnête homme au démagogue. Epuisé et vaincu dans sa lutte avec la réalité et la vie, Kurosawa va se réfugier dans son rêve comme les misérables amoureux d' « Un Merveilleux Dimanche » (1947). Mais la réalité d'après-guerre était trop brutale et orageuse pour qu'il continue à rêver, alors qu'aujourd'hui, elle ne l'est plus autant. Le cinéaste, tranquillement installé dans sa forteresse de songes, loin du bruit et de la fureur, se contente d'élaborer sa philosophie du surhomme : il crée le portrait idéal d'un justicier absolu, tout-puissant et immortel — Sanjuro, puis Barberousse — comme Nietzsche a découvert Zarathoustra, pédagogue heureux, ou du moins prophète et missionnaire du bonheur, mais qui a le défaut de ne pas exister. La force du héros est maintenant d'être une âme sans inquiétude et sans problème. Les infortunes de Gondo Kingo, le héros d' « Entre le Ciel et l'Enfer » (1963), ne sont plus tellement convaincantes, car cette opposition entre « le ciel » et « l'enfer », entre le bonheur d'un cordonnier parvenu et la jalousie d'un pauvre jeune interne ambitieux, n'est pas une véritable opposition, et tous les malheurs qui sont arrivés à Gondo ne sont, en effet, qu'une petite virgule entre deux lignes d'une même phrase entièrement abstraite : « Sanjuro » et « Barberousse ». Du haut d'une tour, Sanjuro, sarcastique, regarde avec mépris une bagarre entre des « paysans-yakuza » qui s'entretuent pour une bêtise (« Le Mercenaire »). Sous prétexte de sauver quelques jeunes samouraïs-révolutionnaires, il n'hésite pas à passer au fil de l'épée une centaine d'hommes (« Sanjuro des Camélias »), de même que, dans « Entre le Ciel et l'Enfer », le détective Tokura, touché par l'acte courageux de Gondo, victime du kidnapping, n'hésite pas à laisser faire au criminel de nouvelles victimes pour le prendre en flagrant délit. « Le Mercenaire » (1961) est, malgré tout, un bien beau film, astucieusement construit comme un western (l'apparition d'un hors-la-loi dans une ville troublée), avec son héros désespéré, conquérant nihiliste, avec ses scènes dramatiques et spectaculaires : bagarres, doubles jeux, duels, « iai-giri » (Sanjuro a un cri bref et rengaine avant que le mort ne s'écroule). « Sanjuro des Camélias » (1962) paraphase trop « Le Mercenaire ». Kurosawa joue de sa technique vériste : dans le duel final, un jet d'eau jaillit à flots du cœur de l'adversaire de Sanjuro, touché à mort, qui assombrit l'objectif de la caméra ; ou encore, pour rendre l'effet hallucinant de la chair humaine déchirée, Kurosawa a fait sabrer un quartier de viande, etc. Le mercenaire Sanjuro est encore un « révolutionnaire ». Dans ces deux épisodes, il rétablit la justice dans une ville de « yakuza » et dans un petit Etat féodal corrompu. La révolution « individuelle » est assurée. Il ne reste plus, pour Kurosawa, qu'à perpétuer une dynastie de samouraïs. La clinique de Barberousse n'est donc pas un refuge pour les Misérables, mais une forteresse de samouraïs. « Barberousse » (1964), ce film-fleuve, n'est pas du tout l'histoire des « humiliés » et des « offensés », mais le manuel de l'éthique du sage Barberousse-Kurosawa, destinée, comme les « Entretiens » de Confucius, à former des « hommes supérieurs », des « êtres nobles », des « Kiuntseu », des honnêtes gens, cultivés, avisés et disciplinés. Tous les tristes épisodes du film ne sont là que pour illustrer cette doctrine dogmatique Les adolescents au cœur pur comme Yasumoto Noboru, mais tellement mous, à la différence de Sanshiro, ne savent que suivre docilement leur maître chevronné. Et cette orgueilleuse amertume de Barberousse, vainqueur sans joie, héros sans jeunesse !
On dirait bien que la mission du samouraï est terminée. La paix règne. Il n'y a plus de guerre à faire, ni de désordre à combattre. Notre période n'a peut-être plus besoin de samouraïs... Le passage du samouraï-révolutionnaire au philosophe réactionnaire nous fait entrevoir ainsi la fin d'une brève ère japonaise, et cette œuvre, le destin d'un cinéaste et d'un Japonais qui a vécu cette époque avec une extrême sincérité. — YAMADA Koichi.

Biofilmographie de Kurosawa Akira

par Yamada Koichi



Yamada Isuzu, Mifune Toshirô, Mitsui Kôji, Watanabe Atsushi et Ueda Kichijirô dans « Donzoko » (« Les Bas-Fonds »), 1957



Sengoku Noriko et Mifune Toshirô dans « Norainu » (« Le Chien enragé »), 1949

BIOGRAPHIE

Kurosawa Akira est né à Tokyo le 23 mars 1910. Il termine ses études secondaires en 1927, fréquente une académie des Beaux-Arts, n'aspirant qu'à devenir peintre. En 1939, le hasard l'amène à travailler dans une compagnie de cinéma, la P.C.L., l'ex-Tôhô, où il commence sa carrière d'assistant-réalisateur, en particulier aux côtés de Yamamoto Kajirô pour **Tôjûrô no Koi (L'Amour de Tojuro)**, **Tsuzurikata Kyoshitsu (Le Journal d'une Ecolière)**, **Uma (Le Cheval)**. En 1943, on lui confie enfin la réalisation de son premier film **Sugata Sanshirô**. En 1959, il crée la « Kurosawa Production » avec un contrat de la Tôhô sur la distribution et l'exploitation.

SCENARIOGRAPHIE

S'il est presque toujours son propre scénariste, Kurosawa a cependant écrit une trentaine de scénarios : une dizaine n'ont pas vu le jour et les autres furent réalisés par divers metteurs en scène. Parmi les premiers, écrits à l'époque où il était assistant (1937-1942), il y a : **DARUMA DERA NO DOITSUJIN** (Un Allemand qui habite le Temple Daruma), **SHIZUKA NARI** (Tout est tranquille), **YUKI** (La Neige), **TEKICHU ODAN SANBYAKURI** (1 200 kilomètres pour forcer le front ennemi), **MORI NO SEN ICHIYA** (Mille et Une Nuits dans la forêt), **JAJA UMA MONOGATARI** (Histoire d'un cheval rétif), **DOKKOI KONO YARI** (La Lance sur l'épaule !), **KAN OKE MARU NO SENCHO** (Le Capitaine du « Cercueil »).

Voici les films dont Kurosawa est le scénariste :

1942 SEISHUN NO KIRYU (Un Souffle de Jeunesse). Réal. : Fusami Osamu.

TSUBASA NO GAIKA (Le Triomphe des Ailes). Réal. : Yamamoto Satsuo.

1944 DOHYO DAWARA (Une Histoire de Lutteurs). Réal. : Marune Santarô.

1945 APPARE ISSHIN TASUKE (Bravo ! Isshin Tasuke). Réal. : Sahaki Kiyoshi.

1947 HATSUKOI (Le Premier Amour), un sketch de **YOTTSU NO KOI NO MONOGATARI (Quatre Histoires d'Amour). Réal. :** Toyoda Shirô.

GINREI NO HATE (Sur la Cime à la Neige argentée). Réal. : Taniguchi Senkichi.

1948 SHOZO (Le Portrait). Réal. : Kinoshita Keisuke.

1949 JIGOKU NO KIFUJIN (La Dame de l'Enfer). Réal. : Oda Motoyoshi.

JAKOMAN TO TETSU (Jakoman et Tetsu). Réal. : Taniguchi Senkichi.

1950 AKATSUKI NO DASSO (Evasion à l'aube). Réal. : Taniguchi Senkichi.

JIRUBA NO TETSU. Réal. : Kosugi Isamu.

SATSUJINSHI DANPEI (Danpei le Lutteur). Réal. : Makino Masahiro.

1951 AI TO NIKUSHIMI NO KANATA (Au-delà de l'Amour et de la Haine). Réal. : Taniguchi Senkichi.

1951 KEDAMONO NO YADO (La Cage aux Fauves). Réal. : Osone Tatsuo.

1952 KETTO KAGIYA NO TSUJI (Duel au carrefour Kagiya). Réal. : Mori Issei.

SENGOKU BURAI (Vagabonds de la Guerre civile). Réal. : Inagaki Hiroshi.

1953 FUKEYO HARUKAZE (Souffle ! Vent du Printemps). Réal. : Taniguchi Senkichi.

1955 KIETA CHUTAI (La Brigade disparue). Réal. : Mimura Akira.

ASUNARO MONOGATARI (La légende du Chêne qui rêve aux lendemains). Réal. : Horikawa Hiromichi.

FILMOGRAPHIE

1943 SUGATA SANSHIRO (LA LEGENDE DU GRAND JUDO). 8 bobines. 2 167 m. **Réal. :** Kurosawa Akira. **Pr. :** Tôhô. **Scén. :** Kurosawa Akira, d'après le roman de Tomita Tsuneo « Sugata Sanshirô ». **Phot. :** Mimura Akira. **Mus. :** Suzuki Seiichi. **Décors :** Totsuka Masao. **Sortie :** le 25 mars 1943. **Interprétation :** Okochi Denjirô (Yano Shôgorô), Fujita Susumu (Sugata Sanshirô), Tsukigata Ryûnosuke (Higaki Gennosuke), Shimura Takashi (Murai Hansuke), Todoroki Yukiko (Murai Sayo), Kosugi Yoshio (Monma Saburô), Hanai Ranko (Osumi), Kôdô Kokuten (le bonze), Kôno Akitake (Dan Yoshimaro), Kiyokawa Sôji (Toda Yûjirô).

L'histoire commence en l'an 15 de l'ère Meiji (1883), époque de la naissance du judo. Le jeune Sugata Sanshirô, désirant s'initier au jujutsu (art de la souplesse), vient rendre visite à Monma Saburô, le maître d'une école de jujutsu : Shinmei Kassatsu Ryû. Le soir même, il assiste par hasard au duel des Monma avec Yano Shôgorô, le maître de judo de l'école Shûdôkan. C'est le début d'une violente lutte entre le jujutsu, vieille tradition guerrière, et le judo, nouvelle forme de sport national et populaire. Mais les Monma sont loin d'être des adversaires valables pour Yano. Sanshirô décide de devenir le disciple de ce dernier. Quelques années plus tard, Sanshirô devient l'un des quatre grands de Shûdôkan, mais son orgueil le livre à la violence. Accusé par son maître, il ne veut pas reconnaître son erreur et plonge dans l'étang du jardin, en criant : « Je n'hésiterai pas à mourir pour me justifier ! » Après avoir ainsi passé toute la nuit dans l'étang, Sanshirô assiste à l'épanouissement matinal d'un nénuphar, et une sorte d'humilité emplit son cœur. Bien d'autres épreuves l'attendent : un duel officiel avec Monma Saburô dont Sanshirô aurait voulu faire son maître. Il tue son adversaire. Les enfants du quartier chantent ses exploits. On assiste à une rencontre décisive du conflit entre le jujutsu et le judo. Sanshirô tombe amoureux de Sayo, la fille de son nouvel adversaire, Murai Hansuke. Il lutte innocemment avec Murai, qui accepte sa défaite et lui demande d'accepter la main de sa fille. Entre-temps, Higaki Gennosuke, le disciple de Murai, dédaigné par Sayo, lance un défi à Sanshirô. Rencontre mortelle dans un champ de campanules... La dernière épreuve pour le jeune Sanshirô est d'avouer son amour à Sayo, mais de tous ces travaux, ce sera le moins dur...

1944 ICHIBAN UTSUKUSHIKU (LA CHOSE LA PLUS BELLE). 9 bobines 2 333 m 1 h 26 mn **Réal. :** Kurosawa Akira. **Prod. et distribution :** Tôhô. **Scén. :** Kurosawa Akira. **Phot. :** Obara Jôji. **Sortie :** le 13 avril 1944. **Mus. :** Suzuki Seiichi. **Décors :** Abe Teruaki. **Interprétation :** Yaguchi Yôko, Tanima Sayuri, Irie Takako, Kôno Akitake, Yokoyama Unpei, Shimura Takashi.

En pleine guerre du Pacifique, des jeunes filles sont enrôlées dans une usine de matériel militaire pour en augmenter la production. Finalement, elles travailleront mieux que les hommes...

1945 ZOKU SUGATA SANSHIRO (LA NOUVELLE LEGENDE DU GRAND JUDO). 8 bobines. 2 260 m 1 h 23 mn. **Réal. :** Kurosawa Akira. **Prod. et distribution :** Tôhô. **Scén. :** Kurosawa Akira. **Phot.** Itô Takeo. **Sortie :** le 3 mai 1945. **Mus. :** Suzuki Seiichi. **Décors :** Kubo Kazuo. **Interprétation :** Fujita Susumu (Sugata Sanshirô), Okochi Denjirô (Yano Shôgorô), Todoroki Yukiko (Otomi), Tsukigata Ryûnosuke (Higaki Gennosuke), Tôno Eijirô (Mazeki Tôten), Sugenuma Tadashi (Higaki Tesshin)

C'est la suite de « Sugata Sanshirô ». Pour se venger de Higaki Gennosuke, ses deux frères cadets poursuivent Sanshirô. Axée sur cette rivalité, se déroule toute une série d'aventures : boxe américaine contre jujutsu, etc.

1945 TORA NO O O FUMU OTOKOTACHI (LES HOMMES QUI MARCHENT SUR LA QUEUE DU TIGRE). 6 bobines. 1 594 m. 59 mn. **Réal. :** Kurosawa Akira. **Prod. et Distribution :** Tôho. **Scén. :** Kurosawa Akira. **Phot. :** Itô Takeo. **Mus. :** Hattori Tadashi. **Décors :** Kubo Kazuo. **Sortie :** le 24 avril 1952 (victime de l'ordre de défense des « Jidai-geki »). **Interprétation :** Okochi Denjirô (Benkei), Fujita Susumu (Togashi), Enomoto Kenichi (le porteur), Mori Masayuki (Kamei), Shimura Takashi (Kataoka), Iwai Hanshirô (Yoshitsune).

Le film est fondé sur un événement historique de la fin du XII[e] siècle, où le clan Minamoto vient de reprendre le pouvoir au clan Taira. Le jeune prince du clan Minamoto, Yoshitsune, a gagné sa popularité grâce à ses exploits guerriers, ayant ainsi provoqué la jalousie et la colère de son frère aîné, le shôgun Yoritomo. Pour échapper aux hommes qui le traquent, il se dirige vers une province amie, réglée par la famille Fujiwara, en compagnie de ses fidèles sept samouraï dont Benkei est le chef. Les fuyards sont tous déguisés en « yamabushi » (moines en pèlerinage). Le cortège est guidé par un porteur engagé pour les circonstances. A l'approche du poste-frontière Ataka, on décide de déguiser le prince Yoshitsune en porteur. Le guide, se rendant compte à ce moment-là de la situation, s'enfuit, mais décide de revenir pour les aider. Les voici arrivés devant le poste des gardes. Togashi, le chef du poste, devine tout de suite la vérité. Mais après avoir mis à l'épreuve la fidélité des samouraï (il y a une violente confrontation entre Togashi et Benkei), il les laisse partir, malgré l'opposition de l'envoyé du shogun qui a reconnu Yoshitsune sous ses habits de faux porteur. Plus loin, le groupe se repose, quand les hommes de Togashi viennent leur apporter du saké pour les encourager. Emus par l'humanisme de Togashi, Benkei et les autres samouraï vident coupe sur coupe jusqu'à l'ivresse. Le porteur s'endort. Lorsqu'il se réveille, le cortège est déjà parti, en lui laissant un petit cadeau de remerciement.

1946 ASU O TSUKURU HITOBITO (CEUX QUI BATISSENT L'AVENIR). 8 bobines. 2 250 m. 1 h 23 mn. **Réal. :** Yamamoto Kajirô, Sekikawa Hideo et Kurosawa Akira. **Prod. et distribution :** Tôhô. **Scén. :** Yamagata Yûsaku et Yamamoto Kajirô. **Phot. :** Miura Mitsuo, Itô Takeo et Kankura Taiichi. **Mus. :** Itô Noboru. **Sortie :** le 2 mai 1946. **Interprétation :** Susukida Kenji, Nakakita Chieko, Tachibana Mitsue, Mori Masayuki, Takahisa Chieko, Shimura Takashi, Hamada Yuriko.

C'est l'histoire de la naissance d'un syndicat démocratique du spectacle au sein d'une compagnie cinématographique. Un pauvre ouvrier, père de deux filles (dont l'une est script-girl et l'autre danseuse de revue), réticent au début, finit par être convaincu par ses filles et par son locataire, un conducteur de tramway, à s'engager dans le mouvement syndical. Et c'est eux qu'on retrouve arborant le drapeau rouge pour défiler en tête d'une manifestation gréviste.

Film de commande du syndicat des travailleurs de la Tôhô dont Kurosawa renie le générique.

1946 WAGA SEISHUN NI KUI NASHI (JE NE REGRETTE PAS MA JEUNESSE). 12 bobines. 3 024 m. 1 h 51 mn. **Réal. :** Kurosawa Akira. **Prod. et distribution :** Tôhô. **Scén. :** Hisaita Eijirô. **Phot. :** Nakai Asakazu. **Mus. :** Hattori Tadashi. **Décors :** Kitagawa Keiji. **Sortie :** le 29 octobre 1946. Classé deuxième des dix meilleurs films de 1946. **Interprétation :** Fujita Susumu (Noge Ryûkichi), Okochi Denjirô (le professeur Yagihara), Hara Setsuko (Yagihara Yukie), Kôno Akitake (Itokawa), Shimura Takashi (le policier), Shimizu Masao (le professeur Miyazaki) Miyoshi Eiko (Mme Yagihara), Kôdô Kokuten (le père de Noge Ryûkichi), Sugimura Haruko (la mère de Noge Ryûkichi).

Film basé sur la fameuse affaire Sorge et inspiré d'un personnage réel, Ozaki Hidemi, « bien que tous les personnages relèvent de la fiction ».

En 1933, à l'occasion de l'incident de Mandchourie, le militarisme et l'impérialisme se consolident. L'université de Kyoto, elle, est muselée par la pression fasciste. Le professeur Yagihara en est expulsé. Parmi les étudiants du professeur, le sage Itokawa reste à l'université. Mais Yukie, la fille unique du professeur Yagihara, se sent plus attachée à Noge qui, abandonnant ses études, se jette dans le mouvement anti-fasciste. Mais après un an de prison, Noge en sort tellement changé qu'elle en est terriblement déçue. En 1941, Yukie monte à Tokyo pour tenter de vivre. Elle rencontre par hasard son ex-prétendant, Itokawa, devenu un procureur autoritaire, qui lui apprend que Noge, lui aussi, est à Tokyo et se consacre à une activité anti-militariste. La rencontre fatale des deux êtres n'aboutit qu'à un moment de bonheur intense et qui ne durera pas. Noge sera encore arrêté par la



Tsuchiya Yoshio, Mifune Toshirô, Kayama Yûzô, Zushi Yoshitaka et Niki Terumi dans « Akahige » (« Barberousse »), 1965



Mifune Toshirô et Kyo Machiko dans « Rashomon », 1950



Mifune Toshirô et Hidari Bokuzen dans « Shichinin no Samurai » (« Les Sept Samourais »), 1954

police comme espion international et mourra dans la torture. Yukie se rend auprès des parents de Noge pour partager leur pauvre existence de paysans, accusés par tout le village d'être des « espions ». Elle pense sans cesse à la mort de Noge qu'elle considère comme son époux éternel, et détourne les injures et les outrages des villageois, en encourageant les parents de Noge. En 1945, c'est de nouveau la liberté. Le professeur Yagihara est rappelé à l'université de Kyoto. Le déshonneur de Noge est réparé. Yukie va voir sa famille pour lui faire part de sa décision de rester avec les parents de Noge. Tout au long de la promenade fleurie qui rappelle tant de souvenirs, elle se répète qu'elle ne regrette pas sa jeunesse.

1947 SUBARASHIKI NICHIYOBI (UN MERVEILLEUX DIMANCHE). 11 bobines. 2 950 m. 1 h 48 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Uekusa Keinosuke. **Phot.**: Nakai Asakazu. **Mus.**: Hattori Tadashi. **Décors**: Kubo Kazuo. **Sortie** : le 25 juin 1947. Classé sixième des dix meilleurs films de 1947. **Interprétation** : Numazaki Isao (Yûzô), Nakakita Chieko (Masako), Sugai Ichirô (l'homme du marché noir), Ariyama Midori (sa femme), Nakamura Zekô (le marchand de crêpe), Shimizu Masao (l'impresario), Watanabe Atsushi (le voyou).
Deux pauvres amants, Yûzô et Masako, se retrouvent un dimanche matin, tout à la joie de passer une journée merveilleuse. Mais la réalité est différente. Ils n'ont que 35 yens en tout. (C'est le lendemain de la guerre.) Tout s'oppose à leurs désirs. Le dernier espoir qui leur reste est d'aller au concert du dimanche. Mais quand ils y arrivent, il n'y a plus de billet. Désespérés, ils marchent dans la pluie et arrivent au petit appartement de Yûzô, qui ne peut retenir son désir pour Masako. Masako, qui s'est enfuie, revient pour se donner à lui. Ils ressortent dans la ville, après la pluie. Arrivés dans un parc, éclairé par la lune, ils commencent à donner un concert imaginaire. Yûzô prend une baguette de chef d'orchestre... Tout d'un coup, « La Symphonie inachevée » se fait entendre et les applaudissements... Masako en est émue jusqu'aux larmes.

1948 YOIDORE TENSHI (L'ANGE IVRE). 10 bobines. 2 685 m. 1 h 38 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Uekusa Keinosuke. **Phot.** : Itô Takeo. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Matsuyama Takashi. **Sortie** : le 27 avril 1948. Classé premier des dix meilleurs films de 1948. **Interprétation** : Shimura Takashi (le docteur Sanada), Mifune Toshirô (Matsunaga), Yamamoto Reizaburô (Okada), Kogure Michiyo (Nanae), Sengoku Noriko (Gin), Iida Chôko (la vieille bonne), Shindô Eitarô (Takahama), Kuga Yoshiko (la lycéenne), Nakakita Chieko (Miyo), Kasagi Shizuko (la chanteuse de cabaret).
Une pièce d'eau stagnante dont on a fait une grande poubelle, qui est comme le symbole de la saleté et de la pourriture de la société... Au bord de cet étang se trouve une vieille baraque qui est l'hôpital du docteur Sanada, bienfaiteur du quartier, qui passe pour être un homme au cœur pur et sévère, mais aussi un ivrogne invétéré. Une nuit, il reçoit la visite du jeune truand Matsunaga, le chef d'un gang de marché noir de quartier, qui vient d'être blessé. En l'entendant tousser, le docteur se demande s'il n'a pas les poumons atteints et lui conseille de se faire radiographier. Matsunaga, qui joue au dur, ne l'écoute pas, mais son orgueil est blessé. Un autre soir, Matsunaga, complètement saoul, vient chez le docteur avec les radios de ses poumons. Tout en résistant au docteur qui lui conseille de se soigner, de ne plus boire et d'éviter les femmes, Matsunaga sent quelque chose fondre en lui. Ainsi ces deux hommes s'affrontent-ils constamment, mais en même temps se lient mystérieusement : le docteur retrouve chez le truand l'image de sa jeunesse et le solitaire Matsunaga fréquente le docteur malgré lui... Un jour, un nommé Okada, l'ancien caïd du quartier, sorti de prison, enlève sa maîtresse Nanae à Matsunaga et le chasse de la zone du marché noir. Le voici complètement abandonné. Désespéré, il va affronter Okada, mais au milieu du duel, il crache du sang, et se laisse abattre d'un coup de poignard. Sa mort attriste profondément le docteur Sanada, mais son visage s'épanouit quand il rencontre une jolie lycéenne, sa jeune patiente qui lui témoigne de sa volonté de se soigner.

1949 SHIZUKANARU KETTO (UN DUEL SILENCIEUX). 9 bobines. 2 591 m. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Daiei. **Scén.** : Kurosawa Akira et Taniguchi Senkichi, d'après la pièce de théâtre de Kikuta Kazuo « Datai ! » (L'Avorteur). **Phot.** : Aisaka Sôichi. **Mus.** : Ifukube Akira. **Décors** : Imai Kôichi. **Sortie** : le 13 mars 1949. Classé huitième des dix meilleurs films de 1949. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Fujisaki Kyôji), Shimura Takashi (son père, Fujisaki Kônosuke), Sanjô Miki (Matsuki Misao), Sengoku Noriko (Minegishi Rui), Uemura Kenjirô (Nakada Tatsuo).
Fujisaki Kyôji est un chirurgien militaire. Sur le front, il soigne des soldats blessés. Il opère un soldat nommé Nakada, sans savoir que celui-ci est gravement syphilitique. Après la guerre, il s'aperçoit qu'il est contaminé. Travaillant avec dévouement dans l'hôpital de son père, il n'ose avouer la vérité ni à son père ni à sa fiancée, Misao. Celle-ci a attendu six ans son retour et espère maintenant qu'il l'épouse. Kyôji est déchiré par la lutte entre le désir de l'épouser et le devoir de s'en abstenir. Désespérée par ce changement incompréhensible de son fiancé, Misao finit par le quitter pour épouser un autre homme. D'autre part, Nakada (le patient syphilitique) amène à l'hôpital Fujisaki sa femme qui attend un bébé. Mais le nouveau-né n'est qu'un cadavre déformé. Nakada perd la raison. Kyôji, luttant contre la folie, continue à travailler à l'hôpital.

1949 NORAINU (LE CHIEN ENRAGE). 12 bobines. 3 344 m. 2 h 02 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod.** : Eiga Geijutsu Kyôkai et Shintôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira et Kikushima Ryûzô. **Phot.** : Nakai Asakazu. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Matsuyama Takashi. **Distribution** : Tôhô. **Sortie** : le 17 octobre 1949. Classé troisième des dix meilleurs films de 1949. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Murakami Gorô), Shimura Takashi (le détective Satô), Awaji Keiko (Harumi), Miyoshi Eiko (sa mère), Kimura Isao (Yusa), Kishi Teruko (la femme pickpocket Ogin), Yamamoto Reizaburô (Honda), Tôno Eijirô (le vieux fabriquant de tonneaux).
Par un jour très chaud, dans un tramway bondé, un jeune policier, Murakami, se fait voler son revolver chargé de sept balles, ce qui sert à commettre coup sur coup plusieurs meurtres. A la recherche du revolver, Murakami erre dans les rues de Tokyo, ruinées par la guerre, et retrouve la femme pickpocket nommée Ogin, qui lui donne un vague renseignement sur le quartier du trafic des armes. En collaboration avec le détective chevronné, Satô, Murakami recherche le trafiquant Honda, qui dénoncera le jeune criminel Yusa. Les deux policiers poursuivent la maîtresse de Yusa, nommée Harumi, une danseuse de revue. Mais Satô, surveillant l'appartement de Harumi, est abattu d'un coup de revolver par Yusa. Satô n'en mourra pas, mais le remords déchire Murakami. Juste au moment où Yusa se sauve, Murakami peut le rejoindre, alerté par Harumi. Au milieu des fleurs d'un marécage, Murakami et Yusa se battent comme des chiens enragés.

1950 SHUBUN (SCANDALE). 11 bobines. 2 881 m. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Shôchiku. **Scén.** : Kurosawa Akira et Kikushima Ryûzô. **Phot.** : Ikukata Toshio. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Hamada Tatsuo. **Sortie** : le 30 avril 1950. Classé sixième des dix meilleurs films de 1950. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Aoe Ichirô), Yamaguchi Yoshiko (Saijô Miyako), Shimura Takashi (Hiruda Otokichi), Katsuragi Yôko (Masako), Ozawa Sakae (Hori), Sengoku Noriko (Sumie).
Un jeune peintre de renom, Aoe, part sur sa moto faire des esquisses dans une montagne. Il rencontre une jeune et belle chanteuse populaire, Miyako, qu'il emmène dans sa moto jusqu'à son hôtel. Un photographe du journal scandaleux « Amour » les poursuit et les photographie. D'après ces photos, Hori, le président du journal, fabrique une affaire d' « amour clandestin » entre un jeune peintre et une belle chanteuse. Le récit paraît. Aoe, furieux, rend visite à Hori et ils en viennent aux mains. Celui-là sait profiter de cette altercation pour faire état dans son journal du « nouveau scandale d'Aoe ». Pour se justifier, Aoe porte plainte en tribunal et le procès commence. Il fait connaissance par hasard d'un avocat, assez louche, nommé Hiruda, qui est dans la détresse et dont la fille unique, Masako, est malade. Mais, touché par la pureté de cette fille, Aoe croit son père et lui confie sa défense. Or, Hori corrompt Hiruda en lui donnant un chèque de cent mille yens. Le procès est en effet en défaveur d'Aoe. Rongé par le remords, Hiruda ne cesse de boire et ne peut regarder sa fille de face. Celle-ci meurt. Le dernier jour de l'audience publique, l'avocat sort le chèque de sa poche devant le tribunal... Le procès est gagné. Maintenant, Aoe et Miyako peuvent déclarer ouvertement leur amour.

1950 RASHOMON (RASHOMON). 9 bobines. 2 406 m. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Daiei. **Scén.** : Hashimoto Shinobu et Kurosawa Akira, d'après les contes d'Autagawa Ryûnosuke « Dans le Fourré » et « Rashômon ». **Phot.** : Miyagawa Kazuo. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Matsuyama Takashi. **Sortie** : le 26 août 1950. Classé cinquième des meilleurs films de 1950. Lion d'Or au Festival de Venise 1951, oscar du meilleur film étranger 1952. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Tajômaru), Kyô Machiko (Masago), Mori Masayuki (Kanazawa Takehiro), Shimura Takashi (le bûcheron), Ueda Kichijirô (le valet), Chiaki Minoru (le bonze), Katô Daisuke (le policier), Honma Fumiko (la sorcière).
L'événement date de l'ère Heian (IXe-XIIe siècles), époque ravagée par les pillages et les épidémies. Dans une forêt, non loin de la capitale de Kyoto, un samouraï nommé Kanazawa Takehiro est découvert mort. Le poignard du crime n'est pas retrouvé. Un bûcheron qui l'a découvert et un bonze qui a aperçu un couple de voyageurs se dirigeant vers la forêt, se présentent au tribunal. Trois personnes y sont appelées : le bandit Tajômaru, arrêté par la police, Masago, la veuve de la victime, et la jeune sorcière qui doit évoquer l'esprit du mort. Devant le tribunal, chacun raconte une histoire en sa faveur. En sortant du tribunal, pour éviter la pluie qui tombe à torrents, le bûcheron et le bonze passent à l'abri de la porte Rashômon, ruine d'un temple détruit. Un valet les rejoint. Le bûcheron avoue qu'il a été le témoin de l'événement et déclare que les trois déclarations sont fausses. Le valet ne croit plus à ce récit et devine que le bûcheron, jouant à l'honnête homme, a volé le beau poignard, abandonné après le crime. Et, dérobant les langes d'un bébé abandonné sous la porte de Rashômon, le valet s'enfuit sous la pluie. Rongé de remords et choqué par l'acte de ce valet, le bûcheron décide de recueillir le bébé. Ce qui fera recouvrer au bonze sa foi en l'humanité.

1951 HAKUCHI (L'IDIOT). 16 bobines. 4 543 m. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Shôchiku. **Scén.** : Hisaita Eijirô et Kurosawa Akira, d'après « L'Idiot » de Dostoïevski. **Phot.** : Ikukata Toshio. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Matsuyama Takashi. **Sortie** : le 23 mai 1951. **Interprétation** : Mori Masayuki (Kameda Kinji), Mifune Toshirô (Akama Denkichi), Hara Setsuko (Nasu Taeko), Shimura Takashi (Ono), Kuga Yoshiko (Ayako), Higashiyama Chieko (Satoko), Chiaki Minoru (Kayama Mutsuo), Yanagi Eijirô (Tohata), Hidari Bokuzen (Karube).
Kameda Kinji, démobilisé, retourne vers son pays, Hokkaidô (à l'extrême nord du Japon). Ayant reçu un choc au cours de la guerre, Kinji est atteint d'une sorte d'« idiotie » qui se traduit par une naïveté absolue, par une confiance illimitée envers autrui. Dans le ferryboat Aomori-Hakodate, il rencontre Akama Denkichi, fils d'un notable, homme exubérant et volontaire, qui rentre, lui aussi, à Hokkaidô, à la suite du décès de son père. Il l'avait quitté, après avoir été accusé d'avoir acheté avec son argent une bague en diamant pour une jeune personne nommée Nasu Taeko. Arrivé à Sapporo, la capitale d'Hokkaidô, Kinji est foudroyé par la beauté de la photo de Taeko qu'il a vue par hasard dans une vitrine. Il se rend chez ses cousins, la famille Ono, qui se sont appropriés la ferme laissée par son père. Chez eux, Kinji entend de nouveau parler de Taeko : il apprend que Kayama, le secrétaire du notaire Tohata, se prépare à l'épouser pour la dot que son tuteur lui a promise. Un lien secret attire Kinji vers cette inconnue, en qui il devine une victime des circonstances au carac- (suite p. 78)

Situation du nouveau cinéma : Locarno 66,

par Michel Mardore (un festival rénové mais guère utile puisqu'il renonce à découvrir).

Locarno change. Sinon le lac Majeur, du moins le festival. Qui, d'abord, rétrécit la durée (huit jours au lieu de douze), et par conséquent dilate les heures ouvrables. Comme dans les « grands » festivals, les projections s'étalent des aurores à minuit, sans guère laisser au festivalier le temps de glisser un orteil dans la piscine du Grand Hôtel, sauf séchage de séance, et remords subséquent. Par bonheur, pour les visions de l'aube, l'abstention n'était pas trop grave : une rétrospective Pabst, excellente n'en doutez pas, commençait la journée. Sur son intérêt profond, un metteur en scène russe a tout dit en prononçant la phrase la plus ingénue et la plus perfide qui se puisse imaginer. Au lieu de se présenter au secrétariat du festival, le nommé Managadze court dès son arrivée au cinéma. Il en sort bientôt chancelant, et avise un organisateur : « Veuillez m'excuser, Monsieur, mais je suis très inquiet. Je ne savais pas qu'en Occident vous projetiez encore des films muets. Depuis longtemps nous n'en faisons plus en Union Soviétique. Celui que je vous apporte est sonore, parlant et en cinémascope. Aurez-vous les moyens de le projeter ? »

Si l'on excepte une heureuse initiative, dont maint autre festival devrait s'inspirer, je veux parler de la suppression de tout jury et palmarès, l'ensemble de ces modifications nous paraît compromettre l'avenir de Locarno. Les Tessinois abandonnent en partie leur vocation de « découvreurs », qui lancèrent Forman et Bellocchio, pour un travail d'anthologistes. Avec le nouveau système, un festivalier endurci devrait connaître par avance et par cœur les quatre cinquièmes des films. Au paresseux, les redites facilitent le commentaire, puisqu'il suffit de renvoyer le lecteur au précédent compte rendu, mais c'est ainsi qu'une manifestation internationale se transforme insidieusement en petite fête locale. A preuve la liste suivante, qui me tiendra lieu de témoignage critique :

« Le Courage quotidien », vu par Marcorelles dans notre numéro 177 et par Bontemps dans le n° 179. Mélangez le premier, très pour, et le second, plutôt contre, vous aurez mon opinion personnelle.

« Morgan », juste exécution par Luc Moullet, 179.

« Pingouin », 166-167.

« Es », excellente notule de Fieschi, 179.

« O Desafio », sublime Fieschi, 179.

« It Happened Here », Claude Ollier sérieux et objectif, 168.

« Les Sans-espoir », supérieur à ce qu'en dit Moullet, 179.

« Bloko », sur lequel je ne partage pas le dithyrambe illimité d'Ollier (173) et Delahaye (178). Nous adorons tous « Positif », bien sûr, et Kyrou, mais ce n'est pas une raison pour abuser du copinage. Je suis personnellement contre ces films réalisés par d'anciens critiques des « Cahiers » et où, sans rime ni raison, les personnages manipulent « Positif », voire font inscrire dans le ciel, par un acrobate avion, le titre de leur revue de chevet. Assez de démagogie. La confraternité ne m'empêchera pas de dire que la première partie de « Bloko » est strictement du n'importe quoi, n'importe comment, pire qu'un mauvais film yougoslave. Rien ne passe, et la pauvreté des moyens, la maladresse des acteurs, n'expliquent pas un tel sentiment de vide. En revanche, la seconde moitié est magnifique à tous les points de vue. Belle, brutale, angoissante, dirigée d'une main ferme, mieux photographiée, elle semble l'œuvre d'un autre homme. A noter que Kyrou, qui croit avec raison à la responsabilité absolue de chacun et assimile tous les Allemands à la « Bête nazie » (allusion à l'Apocalypse, je suppose), n'a pu s'empêcher de donner un sens métaphysique au rôle des bourreaux. Les Allemands font dénoncer les résistants, puis les abattent, puis abattent les dénonciateurs, n'épargnant personne. Malgré Kyrou et sa haine des dieux blonds, ceux-ci incarnent à la fin de « Bloko » l'Ange Exterminateur. Celui de Buñuel certes, mais aussi celui de Bergman.


« Devojka » de Purisa Djordjevic.

Enfin « Grimaces », des Tchèques Rosza et Kardos, envers qui Fieschi (179) se montra bien sévère. Même si les critiques en sucre d'orge reçoivent ce film comme une puérilité sur l'âme enfantine, tout observateur impartial constate au contraire qu'il s'agit d'une vision adulte, avec énormément de fausseté calculée. Audiard à la maternelle, en quelque sorte. Cela ne rend pas le film moins inégal, mais plus honnête intellectuellement.
Toujours dans le but d'attirer le public suisse, les soirées nous imposèrent des films commerciaux archi-connus (« Les Chevaux de feu », « La Ligne de démarcation », « Un homme et une femme ») ou qui gagneront à ne l'être point. En particulier la sélection italienne, qui se distinguait en réunissant une trilogie mortellement ennuyeuse : le testament de Blasetti, « Moi, moi, moi, et les autres », une nouvelle pérégrination exotique d'Alberto Sordi, « Fumo di Londra », et une série de sketches clochemerlesques sur la vie quotidienne, « Made in Italy » par Nanni Loy.
Unique révélation de ces nuits décevantes, une comédie musicale ratée, mais comédie musicale tout de même, à cent pour cent, donc méritant l'indulgence. « Trois chapeaux pour Lisa » est à vrai dire le spectacle le plus ahurissant de l'année. C'est pour les images, la musique, la chorégraphie, le scénario, un pot-pourri de toutes les comédies musicales connues depuis vingt ans. Réalisé avec de mauvais comédiens, des danseurs qui ne savent pas danser, photographié par un opérateur médiocre, ce film anglais de Sidney Hayers devrait prendre tout droit la direction des oubliettes. Il touche par sa sincérité, sa bonne humeur, sa gentillesse, l'amour du « musical » et des films de Gene Kelly qu'on y devine à chaque plan. La fin, en outre, est d'un cynisme qui révolta la salle et me réjouit fort. Lisa est une grande actrice qui passe une journée à Londres en compagnie d'un « fan » boutonneux et de ses amis cockneys. A la dernière scène, loin de tomber dans les bras du jeunot, elle lui glisse du fric dans la main et lui dit : « Adieu, tu seras plus heureux dans ton monde, et moi dans le mien. J'ai passé un bon moment, merci ». Elle retourne à son « luxe », et le garçon à sa vie minable. Il dit merci, extasié.
Certains après-midi passaient vite. J'entre au film indien « Au-delà des trois rivières », de Barim Sahar, qui raconte, paraît-il, le drame de conscience d'un artiste. Cela se passe dans un cirque, et je vois un clown qui se livre longuement à une plaisanterie scatologique. Je déteste les clowns, les cirques et les plaisanteries scatologiques. Moullet a raison de dire que la vie est courte et qu'un film peut se juger en deux minutes.
Autre ânerie, « Oj, oj, oj » du Suédois Torbjörn Axelman. Cinéma d'amateur, tourné en muet, mais 35 mm couleurs. Des filles moches et des masturbateurs font les folles sur un scénario d'arriéré mental. J'en supporte huit minutes et je sors.
« Ukamau », de Jorge Sanjines, est le premier film bolivien. Ce n'est pas le Pérou, évidemment, mais nous connaissons quelques personnes prêtes à en dire du bien par amour des petits cinémas nationaux. J'admire pour ma part la forte signification sociale de ce drame paysan. Une Indienne très laide, mariée à un Indien affreux, se fait violer et tuer par un Blanc plutôt moche. L'opprimé attend un an (et 90 minutes hélas) avant de se décider à la vengeance. On pardonne tout à la beauté, mais que passer à la laideur ? Le cinéma mexicain n'avait rien à dire, mais il savait montrer de jolies filles, Ninon Sevilla entre autres. Le bolivien d'exportation me déprime. Point de vue subjectif, puisque ma charmante voisine du premier fauteuil à droite, Marina Yothnaparian, ne cessa de béer au charme de l'affreux Indien, en vertu de goûts dont j'ignore à ce jour le mobile. Le folklore, sans doute.
« Giff-Wiff » devrait donner son prix, si ce n'est déjà fait, au tchèque « Qui veut tuer Jessie » de Vaclav Vorlicek, qui a déjà reçu une palme au festival de Trieste. Imaginez un lecteur de comics qui parviendrait à matérialiser, dans la vie quotidienne, les personnages de ses rêves : Barbarella, Superman, et un Lucky Luke avarié. C'est la merveilleuse mésaventure qui arrive aux héros de Vorlicek. Aucun rapport avec la pitoyable parodie de western que les Tchèques commirent il y a deux ans. Cette fois les auteurs sont des familiers de la bande dessinée, qu'ils apprécient dans sa forme la plus moderne. Malheureusement, la mise en scène manque de moyens et le scénario d'invention, la photo est laide, les acteurs médiocres. En ce cas, avec un aussi bon sujet, rien ne vaut le remake. Les Américains viennent d'acheter le film, qui nous reviendra de Hollywood en couleurs, avec des comédiens excellents et une multitude de gags supplémentaires.
Anti-hollywoodien jusqu'au dernier pied de pellicule, « Peer Gynt » de David Bradley, dont les « Cahiers » ont déjà publié une belle photo, me cause le même choc que Pabst au Moscovite. Je m'attendais au 16 mm, mais certes pas à un film muet, où d'agrestes images griffithiennes sont encadrées par de solennels intertitres, au rythme de la musique de Grieg. Ces plans bien cadrés, ce tempo lent et harmonieux, en opposition avec le style du jeune cinéma, vieillissent l'œuvre de Bradley comme s'il s'agissait d'un contretype exhumé par la cinémathèque. Malgré son charme et la présence de Charlton Heston, cet essai de franc-tireur reste avant tout une curiosité.


« Le Festin des Morts », de Fernand Dansereau.

« Avant que la nuit s'achève », du Tchèque Peter Solan, exploite les leçons de

Forman. Deux couples de jeunes sont lâchés en semi-improvisation au milieu d'une boite de nuit. Du soir au petit matin, évolution des personnages, rapports avec les autres clients, etc. C'est plus fabriqué, plus laborieux que Forman, mais du point de vue sociologique, cela laisse rêveur. Karlovy-Vary ne s'y est pas trompé, qui boycotta la présentation du film. Avec ingénuité, Solan expose le désir qui tenaille tout socialiste de vivre les turpitudes capitalistes. Night-clubs, baisages, alcool, musique dans le vent, sculpture « pseudo-abstraite », etc. Selon les tendances, un tel constat effraie, attriste, ou réjouit méchamment.

Que dire de « Siavacch à Persépolis » (« Le Livre des Rois ») ? Ce très ambitieux film iranien de Férydoun Rahnéma peut passer pour une représentation de patronage interprétée par des comédiens aux costumes fripés, ou bien pour une gageure digne de la « Jeanne au bûcher » de Rossellini. Pendant deux heures, les héros célèbres de la tradition iranienne s'interrogent sur leur destin vieux de plusieurs millénaires, le contestent, le vivent, le revivent, ou le simulent, avec un ascétisme de moyens qui réussit à vider la moitié de la salle avant la fin. Folle erreur, mais estimable audace. De tels films contraignent le cinéma de toucher ses propres limites.

Grand prix au festival d'Hyères, « Les Cœurs verts » d'Edouard Luntz prend ici des proportions modestes. Pourquoi de nouveau aborder le thème des blousons noirs, avec des non-professionnels jouant leur propre rôle, si c'est pour demeurer toujours un peu en-deçà de la vérité ? « Un peu » est déjà beaucoup trop, dans un tel cas. Ce retrait, ce mensonge, proviennent-ils d'une pudeur, d'une incapacité, d'un manque de lucidité ? Toujours est-il qu'on sent le décalage. Les blousons noirs ne se comportent pas tout à fait ainsi, ne parlent (ou se taisent) pas tout à fait de cette manière, et cela suffit à détruire l'authenticité du matériau, à rapprocher Luntz des « Tricheurs » ou de « Terrain vague », ses pires ennemis.

On délira fort sur un japonais érotico-esthète, « Ai no Kawaki » (« Désir d'amour »), d'Izen Kurahara, qui débute comme « L'Amant de lady Chatterley »: une bourgeoise insatisfaite agace son jeune domestique, et finit très mal, puisque la femme frustrée assassine le garçon à coups de pelle. Une certaine élégance, jointe à beaucoup de maniérismes en vogue (jusques et y compris l'équivalent nippon de nos « ballons » ou phylactères de comics : le dialogue s'inscrit en belles phrases verticales sur l'écran, lorsque les personnages sont trop éloignés d'une prise de son plausible...), impressionnèrent les festivaliers qui parlaient d'amour fou à tort et à travers. Bref, le classique attrape-mouches de concours. En complément, le seul court métrage digne d'intérêt présenté durant ces huit jours : « Rosalie », par Borowczyk, exploitant la technique de « Renaissance » avec infiniment plus de subtilité.

Mieux vaut sauter à pieds joints une brassée de soporifiques — dont « La Dernière Vengeance » du Soviétique géorgien et contempteur de Pabst, assis fâcheusement entre le folklore de « Ukamau », déjà cité, et celui des « Chevaux de feu », — pour en venir aux deux meilleures surprises. D'abord un yougoslave, « Devojka » (« La Fille ») de Purisa Djordjevic. A vrai dire, je n'y ai rigoureusement rien compris. Ce jour-là, par un phénomène inexplicable dans un festival dont l'austérité nous rappelait l'heureux temps de la Prohibition, je me suis trouvé en état second, id est : d'ébriété. J'ai interrogé des personnes dignes de foi, apparemment à jeun, qui n'avaient également rien compris, ce qui m'a un tantinet rassuré. Aujourd'hui, je consulte la maigre feuille ronéotée d'Avala Film, et j'y apprends que le scénario mêle « le récit de la fille, du soldat, du photographe et du soldat allemand » ! Je ne m'étonne plus de notre étonnement. Avec les procédés narratifs du cinéma moderne, il faut s'attendre à tout. Cela dit, je suis sûr que « Devojka » est un film passionnant, dont les vertus n'ont aucun rapport avec le bluff intellectuel. Pour l'esbrouffe, nous avions été gâtés la veille, avec le roumain « Dimanche à six heures » qui, afin de raconter la simple histoire d'un couple de résistants pincés par la police, disloquait le récit et fabriquait des énigmes pour le seul plaisir d'épater le spectateur. Ne confondons pas la liberté narrative du Yougoslave et l'académisme « moderne » de ce Roumain, mal remis de la vision d' « Hiroshima mon amour ». Comme déjà « L'Homme n'est pas un oiseau », « Devojka » surprend par son lyrisme narquois, l'aisance des trouvailles, et le brio littéraire du texte. Cela irrite, je sais, qu'une fille dise à un garçon : « Tu t'appelles Vent, je m'appelle Pluie », et autres balivernes, mais cette intrusion forcenée de la littérature dans le cinéma est une des audaces les plus sympathiques des nouveaux auteurs. Il ne faut pas hésiter à dire que, si « Devojka » est un film de poète, « L'Homme au crâne rasé » et « Les Sans-espoir », pour prendre les premiers exemples qui viennent à l'esprit, sont des films d'écrivains. Le hongrois, en particulier, stimule l'esprit avec cette même puissance d'envoûtement qu'on ressent à la lecture de Kafka ou du « Désert des Tartares ». La trame abstraite qui court en filigrane de ces films leur donne un prolongement, un écho, où les problèmes de « style cinématographique » ne signifient plus rien.

Pour finir, « Le Festin des morts » du Canadien Dansereau, montré devant une douzaine de spectateurs ricanants. Les âmes voltairiennes toléraient mal cette apparente apologie de l'évangélisation du Canada par les Jésuites, au XVIIe siècle. C'était méconnaître la perfide dialectique d'un conflit où les païens Hurons, pour défendre leur civilisation contre le Christianisme, parlent la langue de Saint-Simon et, précisément, de Voltaire. On doit à Alec Pelletier ce dialogue étrange et magnifique, de très loin le plus beau texte entendu depuis longtemps, « Devojka » excepté. De prime abord, ce « Festin » est une mascarade, où des Blancs interprètent sans complexe le rôle des Indiens, et la platitude de la réalisation enlève une bonne part de leur valeur archéologique au décor et aux costumes reconstitués. Mais la parole transcende tout. Elle insuffle la vie à ce théâtre, et la présence d'Alain Cuny, loin de fausser l'entreprise, rétablit sa signification. Le cinéma canadien est, plus que de l'image, un cinéma du Verbe. Capté sur le vif, ou prémédité comme un alexandrin de Racine, le Verbe domine une civilisation qui, de « Pour la suite du monde » au « Festin des morts », affirme une pérennité extraordinaire. Confrontée à cette parole éternellement vivante du français canadien, notre langue continentale semble morte, ou plutôt non-signifiante, ravalée au niveau des autres langues-instruments de la planète. Hormis ces considérations où l'éthique s'appuie sur la philologie, il ne faut pas négliger le plaisir malsain que procure un film réunissant le cocktail honni par Truffaut, celui du sexe et de la religion. A quoi s'ajoutent, en une heure seulement, la torture, la maladie, la mort, la fornication collective, la sorcellerie, et tant d'autres causes de trouble et d'érotisme. Je n'oublierai pas de sitôt le contraste émouvant des robes noires de Jésuites et des corps nus, symbole où le dieu Pan flirte avec l'inventeur du péché. — Michel MARDORE.

Nouveau cinéma en Yougoslavie : Dusan Makavejev : Le sens et la fonction dubitative de "L'Homme n'est pas un oiseau".



Le Nouveau Cinéma Depuis quelques années, il y a un mouvement chez nous, le « nouveau cinéma », pratiqué par des gens qui ont commencé à filmer la réalité nue. Je suis l'un de ceux-là. Il n'y a pas de mouvement cohérent, mais le point commun de tous ces films est d'être faits en réaction contre la production commerciale (films de partisans, films d'action, etc.) et contre les modes de narration traditionnels. D'une part, la façon même de raconter est différente, de l'autre, on y aborde plus profondément les gens, dans leur individualité, leur sensibilité.

Cela ne veut pas dire qu'on s'éloigne de la conscience sociale. Au contraire : je pense avoir essayé dans tous mes films, documentaires ou non, de ne jamais perdre de vue la réalité, de ne jamais décoller du contexte. Car je pense qu'on peut faire des films très personnels, individualistes, voire intimes, qui soient en même temps des documents et une réflexion sur la société ; bref, des films conscients, et qui s'intègrent aussi dans la culture nationale. De toute façon, nous tâchons, tous, de nous libérer du rôle traditionnel du cinéma, narratif, didactique, académique, lié à la littérature, ou à certaines idées positives, et à certaines illusions peut-être.

L'Homme Nouveau Il se trouve que je suis venu au cinéma par le cinéma. J'ai commencé par faire de la critique dans des journaux d'étudiants. Je faisais aussi des films en amateur, au ciné-club de Belgrade, avec un groupe d'amis (en 16 ou en 8 mm). Nous éprouvions nos goûts en voyant beaucoup de films (j'en voyais entre 22 et 30 par mois), nous fréquentions beaucoup la cinémathèque. J'ai aussi travaillé au théâtre d'étudiants, et me suis un peu essayé comme acteur dans « Les Bains » de Maiakowski, en 1956. En 1962, j'ai mis en scène, dans le même théâtre, une pièce satirique : « L'Homme Nouveau sur le marché aux fleurs ». Quand l'histoire commence, le monument à l'Homme Nouveau, encore recouvert, doit être inauguré le lendemain. Tout le monde se demande de quoi peut bien avoir l'air cet homme nouveau. Il y a des jeunes gens qui pensent que ce doit être une sorte de cheval, d'autres pensent que ce doit être un homme ordinaire, avec ses vieux vices et ses vieilles mystiques, mais un professeur croit que ce sera un homme de pierre, ou d'acier, sans plus aucune mystique, sans rien d'autre que ses traits idéaux. Il y a aussi une mère qui pense que ce sera une femme comme elle. Bref, chacun croit que l'Homme Nouveau sera conforme à l'idée qu'il s'en fait. Le lendemain, c'est l'inauguration. Le voile tombe : derrière, il n'y a rien. Alors l'un des jeunes gens va prendre la place du monument manquant, car il faut bien donner au peuple une idée de ce que sera l'Homme Nouveau. Vous avez là, la quintessence de ce que je voulais dire : c'est l'homme ordinaire, avec ses problèmes et ses défauts, qui constitue l'idéal.

A partir de 1958, j'ai fait des courts métrages, de purs documents. L'un d'eux s'appelait « Sourires 61 », fait sur les brigades de travail qui construisaient une autoroute en Macédonie. Un autre, fait dans le même esprit, avait pour thème le 1er mai. Mais la fête n'était vue qu'à travers ses préparatifs : fleurs, guirlandes, drapeaux, etc., et ça se terminait au moment où les gens, tout contents, avec les jeunes en costume de sport, attendaient le début des cérémonies, dans le vent froid du petit matin, à six heures, au milieu des drapeaux. Je m'étais beaucoup attaché à saisir les détails humoristiques, et beaucoup d'entre eux avaient trait, une fois de plus, à cette question de l'homme tel qu'il est et du portrait qu'on s'en fait, de l'homme normal, comparé aux nouvelles mesures.



Dusan Makavejev : « L'Homme n'est pas un oiseau ».

L'Homme n'est pas un oiseau Je dus attendre quelques années avant de faire mon premier film de fiction. Un jour, on m'envoya à Borz. C'est une grande mine d'où l'on extrait du cuivre, de l'or, de l'argent, près de laquelle il y a un grand combinat. Cet endroit, avant la guerre, était organisé sur un mode absolument colonial : les travailleurs étaient des gens très primitifs, et tous les ingénieurs et techniciens



• L'Homme n'est pas un oiseau •.

étaient français. Mais c'était avant la guerre. Après..., c'est devenu l'un des endroits où nous avons le plus haut niveau de production du pays, mais le niveau culturel et même le niveau d'organisation sociale y est très bas, à cause de la séparation entre les gens du niveau supérieur et ceux du niveau inférieur. Car les gens qui y travailient sont les paysans primitifs des villages voisins, mais les techniciens forment un milieu à part, et il circule aussi constamment dans l'usine un certain courant de gens du type intellectuel, qui passent, enfin vous voyez... Or, ceci se situe dans les montagnes de la Serbie orientale, pays assez isolé en raison des mauvaises communications. Les gens de la région sont un peu restés à part. Beaucoup, maintenant, n'ont plus de religion du tout, mais beaucoup ont la vieille religion héritée des ancêtres et beaucoup, à la maison, pratiquent certaines coutumes païennes. En outre, ils sont officiellement Serbes, mais, en privé, ils parlent le roumain. Bref, c'est une étrange région qui constitue l'un des endroits non développés de notre pays, et dans ces régions il y a un grave conflit entre tous les nouveaux éléments, toutes les nouvelles conceptions de la vie, et ces très vieilles et très primitives valeurs humaines. J'ai choisi cet endroit pour faire mon premier film car je trouvais que c'était une expérience, un test, passionnants. Là, j'ai enquêté. J'ai parlé avec la direction de l'usine, avec les gens des syndicats, ceux du comité du parti, ceux de la police, avec les techniciens, les ouvriers, mineurs, batteurs... j'ai abordé quiconque était susceptible de me donner de l'information. J'ai ainsi réuni trois cents pages de faits et d'anecdotes, et je me suis juste borné à organiser ce matériau, tout à fait brut, sans rien y ajouter d'extérieur. Je me suis contenté de piquer ce qu'il fallait, où il fallait, pour étoffer les différentes lignes, les différents niveaux que j'avais découverts dans ce matériau et que je voulais explorer. C'est ainsi que j'ai trouvé cette très simple histoire du travailleur évolué qui vient de l'extérieur pour assembler les machines, et qui délaisse sa compagne parce que, bêtement, il travaille trop et n'a pas assez de temps à lui consacrer. Une autre histoire est celle de l'ouvrier, très primitif, qui bat sa femme et a une maitresse. Je l'ai trouvée, celle-là, dans le journal local, car la poursuite et la bagarre sur la place du marché, ça s'est passé juste à l'époque où nous étions là. Et je me suis posé la question : qui sont ces gens ?... Ensuite, tout a trouvé sa place.

J'ai donc créé des personnages à partir de quelques histoires très simples, mais tout cela n'était qu'un support destiné à montrer, non différentes formes de vie, mais différents niveaux de vie, qui se juxtaposent, sans jamais perdre de vue la réalité ni le contexte social et en aboutissant à cet autre niveau, plus haut, qui se traduit par la fête, par des distractions culturelles, spontanées ou organisées. Il s'agissait aussi de montrer comment, à l'intérieur de ces différents niveaux, les gens se voient eux-mêmes. Pendant la séance d'hypnotisme, par exemple, ils voient là un certain aspect de la vie, en même temps il y voient quelque chose de scientifique, mais ils y voient aussi une certaine part de comédie, au moment où ils rigolent des gens qui se prennent pour des cosmonautes ou pour des oiseaux. De même le concert de Beethoven, organisé par la direction. C'est une célébration dont j'ai eu un exemple. Cela faisait partie de leur vie. Mais c'était aussi exceptionnel : une fête. En même temps, c'était pour certains quelque chose que, même aujourd'hui, ils ne peuvent absolument pas comprendre. Là-dedans s'intègre aussi le cirque, autre aspect de leur vie, et la bagarre des femmes au marché, un autre genre de cirque... Là, c'est le drame. Car le drame, ce n'est pas forcément quelque chose d'écrit et de répertorié. Ça se vit, et ça continue toujours de se vivre.

Tout cela est venu du matériau, composé lui-même de tout ce qui arrivait ou était arrivé, de tout ce que j'avais vu et de tous les discours qu'on m'avait tenus. Il y avait même tellement de choses, que je me suis dit qu'il serait bon d'avoir, au début du film, quelqu'un qui donne un peu le sens de l'histoire.

Le Nouveau Monde Est-ce à dire que cette histoire aurait un sens symbolique ? Je ne crois pas au symbole en tant qu'élément concerté et inclus dans un film. Je crois que toutes les choses qui se trouvent impliquées dans un film ont, en même temps, en plus, une valeur symbolique. Cet homme, par exemple, qui donne un spectacle, vend les tickets et amuse les gens pour deux heures, il n'est rien d'autre que ce qu'il est. En même temps, regardé d'une certaine façon, il est aussi ce qu'il pourrait être. Par là, il peut devenir un symbole de la relation qu'il y a entre d'autres gens, qui organisent d'autres choses, ou qui parlent à d'autres gens pour essayer de les convaincre de la justesse de telle ou telle chose (en laquelle, peut-être, eux-mêmes ne croient pas), de gens, par exemple, qui veulent organiser la vie et qui expliquent aux autres qu'ils peuvent vivre un autre genre de vie.

Le speech de l'hypnotiseur, au début du film, constitue ainsi, en quelque sorte, la formule du film. De plus, si l'on se réfère à mes pièces ou à mes documentaires, on s'aperçoit que je suis obsédé par les problèmes de l'hypnotisme, ou, pour mieux dire, de l'idéologie, dans ses différents modes d'expression. L'idéologie voyez-vous, c'est une déviation de la conscience, comme disait Marx.

Ce qui est étrange, dans les pays socialistes, c'est que nous avons appris le marxisme depuis le premier âge, et que tous les gens, depuis les gens ordinaires jusqu'aux gens importants, savent que l'idéologie est mauvaise conscience. Mais, en même temps, nous souffrons tous de cette mauvaise conscience. Souvent. Très souvent.

Il faut nous libérer nous-même de cette mauvaise conscience, mais il ne suffit pas de chercher cette libération sur un plan intellectuel. Il est très important, mais aussi très difficile, d'atteindre réellement telle base irrationnelle où s'enracinent nos mauvaises idées. Car il faut débusquer, rechercher, les fondements irrationnels de nos illusions, des représentations idéalistes que nous nous faisons de nous-mêmes. Je crois que ces représentations idéalistes nous font beaucoup de mal. Nous les avons tous reçues à l'école, ces idées sur le système social, la nouvelle vie, les nouvelles relations humaines, et reçues de

façon très académique. De sorte que, à l'issue de la puberté, quand nous découvrons que la vraie vie n'est pas aussi idéaliste qu'on nous l'avait appris, beaucoup souffrent d'une grande confusion, beaucoup perdent leur voie. On leur avait inculqué des valeurs trop idéalistes, trop schématiques, aussi le contact avec la vie réelle les a poussés à devenir dogmatiques. Ou alors, s'ils réussissent à détruire ces représentations dogmatiques, ils vivent le reste de leur vie sans valeurs du tout. Ils ne leur reste plus que quelques petites valeurs pragmatiques. C'est pourquoi nous avons, et pas seulement dans la vie politique, un tas de petits empiristes, de petits positivistes, de petits pragmatistes, des gens qui ont tous oublié qu'ils pouvaient vivre de grandes idées vraies, parce qu'ils avaient appris le dogmatisme et que, le dogmatisme parti, il ne reste plus rien. On avait donné aux idées une forme dogmatique. en abandonnant la forme, ils ont abandonné les idées.


« L'Homme n'est pas un oiseau ».

L'humour et autres niveaux Montrer les gens comme je fais, est-ce avoir de l'humour ? Ça m'est difficile de le dire, car l'humour, c'est une façon de penser, de vivre, qui se pratique comme on respire. Alors, si je pratique cela, je ne peux, en plus, l'expliquer. De toute façon, je crois que dans le cinéma, tout va ensemble. Je ne crois pas aux films qui seraient telle ou telle chose à l'état pur. Ça n'a aucune importance qu'un film soit d'abord la parole, ou l'image, ou le sujet. Je pense que l'art seul doit intéresser. Et je crois à l'art en action. C'est-à-dire que j'aime aussi bien le dadaïsme, le surréalisme, l'expressionnisme (quoique pas toujours) que le théâtre, ou la littérature, y compris dans leurs manifestations qui ne prétendent pas à être artistiques, du moment que cela garde un contact actif avec la vie. C'est un état d'esprit. L'art doit être composé de tout. Et toutes les choses qui le composent doivent être ouvertes. Ouvertes aussi au public qui doit pouvoir les saisir. Mais il est très important, également, que beaucoup de choses ne soient pas expliquées, de sorte que plusieurs explications soient possibles, suivant la façon dont chacun voit les choses. Toute la question, en un sens, est d'établir des ponts, des contacts, entre les choses, entre les gens et les choses, entre les niveaux où ils se situent.

Cela veut dire aussi que votre œuvre, à ce moment-là, peut avoir des prolongements en chaque homme, qu'elle se prolonge elle-même (ne serait-ce que dans les discussions entre les gens qui ont différentes explications du film). La vie du film n'est pas finie, bouclée. il continue d'avoir d'autres effets, que je ne connais peut-être même pas.

La caméra et l'atmosphère Le mouvement est mon expression naturelle. Très souvent, j'élabore un cadre statique, qui me semble convenir, et puis, quand je commence le travail, je découvre que je ne peux pas rester en place. Je ne peux plus supporter de cadre, il faut que je demande à la caméra de bouger. Mon caméraman, lui, ça le rend tout heureux, car lui non plus n'aime pas les positions assises. Evidemment, pour bouger, il faut régler la question des 50 personnes qui sont là, autour, pour aider, paraît-il. Moi, j'appelle ça embarrasser. Enfin, bref, nous leur disons : « Allez au café, buvez à notre santé. » Et puis nous tournons avec les deux ou trois qui sont indispensables, pendant que la production, elle, se figure toujours que nous employons les 50 bonshommes.

Tout est fonction de cette atmosphère authentique que je cherche à créer. Or, vous ne pouvez pas l'avoir avec des tas de gens autour de vous, expliquant aux acteurs ou aux techniciens ce qu'ils devraient faire. Il faut une petite équipe qui sache observer, guetter les choses. Donc, nous faisons nos petits plans entre nous, avec les acteurs, et après cela, l'opérateur est libre. Parfois, nous nous interpellons pendant les prises. Je l'entends qui crie tout à coup : Oh là, là !... regarde donc ce qui se passe là-bas, à gauche ! et je crie à mon tour : « J'ai vu ! ça va ! laisse faire... » Car nous laissons souvent les acteurs agir, et c'est très bon pour eux. Les acteurs, en général, ne savent jamais de quel côté ils doivent jouer. Or, c'est de tous les côtés qu'ils doivent jouer. Un peu comme au théâtre.

Les niveaux du montage Souvent, dans la salle de montage, je me trouve en face de séquences complètes. Mais je ne les aime pas, justement parce qu'elles enferment une action bien complète. Je n'aime pas cet achèvement. Alors je laisse la chose commencer, et je coupe, en plein élan, sur quelque chose d'autre, ou même je mixe plusieurs séquences. J'aime bien cela : laisser quelque chose d'ouvert...

Mais cela veut dire aussi que vous coupez au moment où les gens s'attendent à voir la chose se poursuivre. Vous les laissez sur leur faim. Ils restent insatisfaits et, d'une certaine façon, vous l'êtes aussi, insatisfait. Mais peut-être créez-vous ainsi une certaine impatience, une inquiétude ou une colère, car vous provoquez le spectateur à agir et à trouver lui-même le lien qui joint les choses. C'est pourquoi j'aime bien ça : couper au bon moment, juste pour créer cette impatience.

Ce type de montage a lui aussi deux niveaux. Il permet de gommer la barrière qui existe ordinairement entre les moments publics ou officiels de la vie, dans lesquels il entre plus ou moins de pathétique, et les moments intimes : ainsi l'amour. Vous pouvez établir des liens, des transferts, de l'un à l'autre. Il est vrai que vous avez aussi un autre expédient : la musique, grâce à quoi vous pouvez donner du pathétique aux moments intimes et détruire le pathétique des moments officiels. Mais s'il existe, aux moments officiels, une explication intime, alors je pense que vous pouvez jouer dans cette séquence de ce double accord. Il est vrai que le résultat peut, parfois, paraître un peu schématique : cela vient de ce que la séquence a été travaillée au montage, que vous n'êtes plus dans le pur document, mais en même temps, je crois vraiment que vous avez assez d'implications entre les différentes significations qu'il y a dans chaque niveau pour que cela s'intègre bien au film et n'ait plus rien à voir avec une théorie ou un exercice de montage.

Vous pouvez voir que, dans la scène du concert, vous avez les organisateurs et les artistes, qui jouent un rôle actif,

tandis que les assistants font un peu partie du décor, mais j'ai par moments inversé la situation, en jouant de leur position par rapport à l'intensité de la musique. J'ai aussi voulu dire le conflit intérieur qu'il y a au sein de chaque partie.
On m'a parfois demandé si je ne la haïssais pas, cette musique classique. Ce n'est pas tout à fait vrai, mais je dois dire que je suis très ambivalent vis-à-vis de toute forme d'art classique. Indépendamment du fait que ma femme est musicologue : pour moi, comme vous voyez, l'amour est beaucoup plus Important que la musique.
Le Pop' essai Peut-être y a-t-il une ambivalence analogue, dans mes films, entre les niveaux intimes et officiels,


« L'Homme n'est pas un oiseau ».

ou sociaux en général, comme le traduit de façon plus évidente le titre du livre que je publiai l'an dernier : « Baiser pour la camarade Slogan ».
C'est un livre d'essais, qui parle du problème des jeunes générations, confrontées à certains idéaux. Depuis la guerre, vous savez, nous avons un système progressiste, et c'est un des problèmes de notre pays que, quand on est progressiste, on ne puisse pas être dans l'opposition. C'est la même ambivalence, voyez-vous, que dans le titre du livre. Ma femme dit que c'est du Pop' essai, du pop' essai politique. Et psychologique. Mais c'est ma femme qui dit ça... En tout cas, à partir de mes films, on peut trouver certains aspects nouveaux, certaines explications, de quelques faits d'ordre politique. Ainsi, pendant « Sourires 61 », dans ces montagnes de Macédoine où je filmais les brigades de travail, j'en ai vu une qui creusait des slogans dans la montagne : « Tito ». Le mot « Tito ». Ils creusaient des trous de façon à former le mot, et, dans les trous, ils mettaient des graines de tournesols. Ainsi, dans deux ou trois mois, le mot Tito sortirait de terre.
Seulement, ces slogans politiques et décoratifs, ils les faisaient de façon très poétique. Car la brigade de travail était composée de paysans, alors ils avaient vraiment le sentiment de la terre, et pour moi c'était un grand moment que celui qui allait voir sortir les mots de la terre. Je racontais par ailleurs, dans mon livre, quelques autres histoires concernant le dogmatisme, les fausses idées, le véritable idéalisme, le romantisme.
Maintenant, je viens de finir l'adaptation d'un drame de Slobodan Stojanovic : « Les Eaux dangereuses ». Mais mon titre est : « Il ne faut pas croire aux monuments ». Voilà : dans une montagne, on inaugure un monument célébrant un héros national. A l'inauguration, assistent, entre autres, le fils de ce héros, et l'ami de ce héros qui est, lui, un héros national vivant. Et vous avez un dialogue entre les deux hommes, et des histoires, beaucoup, car le fils du héros aime bien les histoires.
L'école buissonnière Je ne vais plus aussi souvent au cinéma qu'autrefois, en partie à cause de la vie de famille. Mais je continue de prendre mon bien là où je le trouve. Nous regardons beaucoup la télévision. C'est souvent très mauvais, mais c'est toujours amusant car, pour peu que vous ayez votre petit tour d'esprit personnel, vous pouvez toujours la corriger, la télévision, l'interpréter. Ainsi, à partir de ce que nous voyons, nous refaisons autre chose. Si les acteurs sont mauvais, par exemple, nous nous mettons à jouer la pièce à leur place. Les cinéastes que j'aime sont : Buñuel, Dovjenko, Dziga Vertov, Godard. Mais j'aime aussi les actualités, et la publicité. J'ai des goûts très vastes, car je n'aime pas seulement les films dits artistiques. J'aime beaucoup les films avec Sarita Montiel. Je n'en vois guère qu'un tous les deux ou trois mois, mais ça suffit puisque, d'en avoir vu un, ça me rend heureux pour deux ou trois mois. Il m'est arrivé ausi de voir quelques-unes de ces choses archi-stupides d'horreur ou de science fiction. A l'étranger, car nous ne voyons pas ça ici. Nos films sont soigneusement sélectionnés. L'ennui, c'est que les gens auraient bien envie de temps en temps de voir quelque chose de mauvais, des trucs sexy, ou des choses comme ça.
Je lis aussi beaucoup les journaux. Et si vous me demandez les films que jaime je crois que la meilleure réponse, au fond, est bien celle-là : les journaux.
(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Bontemps et Jean-André Fieschi.)

Leslie Stevens : Pourquoi "Incubus" ?

Après "Private Property" et "Hero's Island" (toujours inédit en France), Leslie Stevens a choisi d'exorciser plus directement encore ses démons familiers en leur faisant parler une langue "à la fois imaginaire et universelle, hors du temps et de l'espace : l'esperanto."

« Incubus » est le produit d'une liberté absolue que l'on m'avait donnée pour créer un film — sur une corde raide. A l'intérieur de cette liberté, j'ai voulu mettre en lumière, révéler le visage de l'actrice Allyson Ames, dont la figure est en forme de « V » et qui est, en fait, une force de la nature. Par-delà sa bonté créatrice, je la vis comme un alliage paradoxal de pureté et de force maléfique : une jeune et ravissante femme-démon. Je percevais la même qualité chez Eloise Hardt, comme si elle avait été la sœur ainée de Allyson. Le troisième membre de la famille des démons avait également un visage en « V », et dans son âme une sauvagerie latente.

Il s'appelait Milos Milos. La manière dont Milos Milos (1) s'identifia totalement à son rôle de meurtrier-suicidaire démoniaque peut paraître étrangement prophétique, mais il y a dans tout cela une logique intérieure. La dramaturgie de l'histoire exigeait une force de la nature destructrice. Le côté sombre de son personnage était très évident. Il était étrangement beau avec son visage en « V » semblable à celui d'un satyre antique. Je l'avais rencontré alors qu'il essayait de s'imposer comme acteur à Hollywood et j'avais senti ce potentiel de violence. C'était cette même nature volatile et terriblement explosive qui dirigea James Dean. Milos éprouvait un plaisir particulier à se mettre en danger et à faire peur gratuitement. C'était éprouvant de rouler en voiture à ses côtés, et une expérience unique que d'aller pêcher au harpon avec lui : on avait toujours l'impression qu'il allait vous tirer dessus « par accident ». Quand je l'emmenai dans mon hélicoptère (que je conduis comme un jouet) il ouvrit la porte de secours, à plus de 600 mètres d'altitude, et nous avons failli être aspirés par le vent lorsque la porte se détacha.

Milos Milos était une nature brûlante, et j'écrivis le personnage d'« Incubus », ce qui signifie en latin l'amant-démon, à partir de ce que je pressentais de sa nature profonde. Il était parfait dans son rôle parce qu'il était lui-même. Ce film dégage un sens particulier dans la mesure où il contient une vision obscure du futur, comme une équation dont l'inconnue X se résoud tout à coup. Les événements symboliques que Milos-acteur interpréta dans le film, et les événements réels que Milos-homme vécut sont identiques.

Dans la scène d'invocation, qui se déroule en pleine nuit devant un échafaudage en flammes de 20 mètres de haut, on le voit « naître », surgissant de terre. Sa première réplique ne compte qu'un seul mot : « Mort ! ». Son interprétation était déjà assez extraordinaire mais, depuis, en revoyant le film, la fiction étant devenue réalité, la scène prend des proportions terrifiantes. Je ne sais pas si le rôle le guida définitivement vers la catastrophe finale... ou bien s'il capta un reflet de sa propre violence latente, qui éclata sous le coup des circonstances.

Personne, de ceux qui connurent Milos, ne fut surpris de ce qui arriva. C'était dans son destin. Certaines personnes semblent vouées à la destruction... et il semble même qu'elles s'attirent les unes les autres.

A partir, donc, des caractéristiques « démoniaques » des trois acteurs, je commençai à bâtir une histoire. Le conflit classique du bien et du mal était évident, mais je ne sache pas qu'on l'ait jamais raconté du point de vue du mal. A l'opposé des forces du mal, je mis au service de celles du bien le pouvoir le plus mystérieux et le plus profond de l'humanité : l'amour. « Incubus » est, quoi qu'il puisse être d'autre, avant tout une histoire d'amour.



Allyson Ames et William Shatner dans « Incubus ».

De plus, en voyant le film on s'aperçoit qu'il y a sous l'écorce quelque chose d'indéfinissable. Conrad Hall (2), le chef opérateur, fut constamment inspiré par le mystère envoûtant des décors. Sur la côte de Carmel, la région de Big Sur est étrange. Il y règne une atmosphère différente de tous les autres coins de la terre. Parlez de Big Sur à n'importe qui l'ayant connu, et vous sentirez chez lui l'empreinte de cette atmosphère unique, de cette beauté troublante.

Conrad Hall et moi-même avions découvert les extérieurs avant que j'écrive le scénario : la cabane était parfaite parce qu'elle existait a priori et je la transposai dans mon projet exactement comme elle apparaît à l'écran. Les arbres géants sont inhérents au film parce qu'ils ont été, dans leur réalité propre, la matière qui a excité mon imagination. L'enchevêtrement et le mélange d'illusion et de réalité conviennent parfaitement à « Incubus » parce que le film fut conçu à partir de réalités vivantes qui, ensuite, devinrent illusion.

Dans la plupart des films, on écrit d'abord le scénario, grâce à son imagination, puis on choisit les acteurs coïncidant le mieux possible avec les personnages, et en dernier lieu on cherche des extérieurs servant au maximum l'atmosphère de l'histoire. Dans « Incubus », le processus a été inverse. Les acteurs sont adéquats parce qu'ils sont à l'origine même de l'histoire. De même pour les décors.

Pourquoi « Incubus » ? Pourquoi explorer l'univers démoniaque ? Peut-être parce que j'ai le sentiment que les tendances sadiques et masochistes sont des tourments graves et universels.

Peut-être ai-je moi aussi vécu ma part d'« Incubus ». Je m'identifie à Marco (3) parce que je préfère m'imaginer en homme bon et généreux — et pourtant chaque personnage pourrait bien être une partie de ce que je suis. J'aimerais en tous cas le croire, car s'il en est ainsi, alors je suis composé des éléments universels de l'existence — le profane et le sacré. Et si un jour il m'est donné la lumière, je verrai peut-être le sens de ce mystère.

Leslie STEVENS.

(Traduit de l'anglais par Claudine Tavernier.)

1) Milos Milos, de son vrai nom Milos Milosevicz, était le jeune acteur yougoslave qui, devenu l'amant de Barbara Rooney, femme de Mickey Rooney, la tua et se suicida ensuite.

2) Conrad Hall est l'ancien cameraman de Ted McCord, qui fut chef opérateur des deux premiers films de Leslie Stevens. Ce dernier lui donna sa chance d'abord à la télévision dans ses séries « Stoney Burke » et « Outer Limits » avant de lui confier la photographie d'« Incubus ». Il est devenu le jeune chef opérateur le plus prisé d'Hollywood et Richard Brooks, entre autres, vient de lui confier l'image des « Professionnels ».

3) Personnage incarnant le Bien, dont le rôle est tenu par William Shatner.




Tous les jeux conjugués de la lumière...

Notes sur la couleur au cinéma

par René Richetin

Aux portes des cinémas, on lit parfois l'annonce suivante : « Film en couleurs naturelles ». Par cette adresse rassurante, on entend apostiller l'œuvre d'un label de qualité et de sérieux. Cette garantie de naturel, limitée à la seule chromographie, laisse par ailleurs supposer que les autres moyens d'accès au spectateur possèdent d'ores et déjà ladite vertu, au point de rendre superflue une recommandation particulière. Depuis longtemps, en effet, le sens commun tient l'image projetée pour un reflet, décoloré mais conforme, de l'univers concret. Les sons et les bruits de la salle, nul n'en doute, en sont l'écho inconditionnellement fidèle (1). Quant aux personnages, il faut croire qu'ils ne se rencontrent ici qu'aux seules fins d'illustrer le plus naturellement du monde une histoire naturelle. Ainsi, la couleur, dernière collaboratrice du septième art, ne ferait aujourd'hui, grâce à son récent progrès, que rejoindre des techniques et des procédés éprouvés dans la perfection imitative.

Notre dessein n'est pas ici de contester le bien-fondé de l'esthétique naturaliste généralisée. Nous nous bornerons à examiner sa revendication concernant la couleur au cinéma. Nous nous proposons d'en critiquer les seuils d'intervention, d'en indiquer les incidences sur les autres domaines psycho-sensoriels afin d'assigner éventuellement des limites à ses prérogatives.

Nous poserons donc les questions suivantes :

1° Peut-on obtenir sur l'écran des couleurs aussi naturelles qu'on le prétend ?
2° Doit-on tendre à les reproduire aussi naturelles qu'on le peut ?

A titre d'exemple, nous mettrons ensuite en parallèle les réponses à ces problèmes, successivement imaginées par Louis Malle et Jean-Luc Godard, dans deux films qui, bien que d'actualité, ne sont pas pour autant documentaires : « Viva Maria » et « Pierrot le fou ».

Mais voyons tout d'abord ce que recouvre en fait l'exigence de naturalité. Est-ce bien le naturel, ou n'est-ce pas plutôt la cohérence que nous réclamons ? N'est-ce pas, avant tout, l'homogénéité, la cohésion, ou, pour mieux dire, l'harmonie des moyens ? Nous ne ressentons aucune gêne au théâtre de marionnettes où, pourtant, toute chose se présente sous un jour si évidemment faux. Nous n'en ressentons pas davantage au théâtre d'ombres ou au théâtre tout court. Ici, et là, nous acceptons sans effort les conventions nécessaires. En revanche, nous sommes aussitôt choqués si les marionnettes, attestant des formes et une parure de pure fantaisie, révèlent par ailleurs des chairs dont la consistance supposée, le grain, la carnation, s'identifient à s'y méprendre avec le réel. Dans ces conditions, en effet, ni l'hallucination sensible, ni la transposition esthétique ne sont possibles : la discordance, l'hétérogénéité des parti pris d'expression y fait obstacle.

NATURE ET COULEUR

Avec l'impression en technicolor à son début, nous assistons à un phénomène semblable, quoique inverse : ce sont les couleurs qui, sous le rapport de la vraisemblance, se trouvent être décalées, en retard par rapport aux formes. Le bariolage grossier si aisément admis au cirque — tout comme, aussi bien, la transposition colorée radicale des peintures modernes — ne « passent » pas à l'écran, lorsque, comme c'est généralement le cas, le film accepte la domination réaliste.

Risquons donc cette proposition : en art, le sentiment que nous avons du « naturel » est une impression subjective, conditionnée par un jeu équilibré d'artifices en rapports très variables avec la nature scientifiquement objectivée. Il est d'abord et surtout affaire d'harmonisation interne des moyens utilisés.

Cela est si vrai quant au cinéma en par-




de la matière et leurs feux ajustés,...

ticulier, que *nous ne nous* plaignons nullement des modifications chromatiques survenues au stade du laboratoire, modifications que nous ignorons, dont nous ne soupçonnons pas l'importance, qui pourtant ont parfois très sensiblement dénaturé la lumière de la prise de vues, l'ayant fait au gré de l'auteur virer du vert au bleu ou du bleu au rose. Répétons-le, ce *qui nous* importe est moins le respect des teintes et des tons réels que, dans leur rapport homologique, la concordance, la parité de leur degré d'abstraction avec les autres signifiants du langage cinématographique. D'une façon plus générale, ce que nous désirons est moins le respect du naturel que l'enfouissement de l'artificiel. Se désigne comme artificiel à nos yeux, le détail qui accroche, qui fait tache, détail non intégré à l'ensemble formel, qui rompt le charme — charme lui aussi artificiel mais d'une artificialité que nous avons commencé d'admettre en nous en rendant complices, et dont nous supportons mal, sitôt subi, qu'il s'évanouisse par la faute d'une insuffisance de technique (ou d'une erreur de tactique). Ceci nous fait évidemment comprendre que les premiers essais du cinéma en couleur aient pu tellement décevoir le public. Le cinéma noir et blanc, qu'on nous permette cette lapalissade, ne comportait pas de couleurs fausses, pas de ces couleurs sujettes à de brusques sautes d'humeur et de tension, couleurs trop voyantes qui, tirant l'œil, nuisaient à la synthèse kinesthésique, couleurs exorbitantes — et non pas trop violentes comme on le croit communément — car on ne se plaint pas depuis, que l'on sache, de certaines séquences très vivement colorées mais plus justement équilibrées. Nous comprenons du même coup qu'on ait pu crier victoire le jour où les couleurs enfin domptées montraient, par une loyauté et une constance suffisamment approximative, une aptitude à favoriser l'illusion digne de celle des autres modes d'expression du cinéma. On pouvait dès lors — c'était à peine un abus de langage — annoncer l'avènement à l'écran des couleurs naturelles. Naturelles, certes, elles l'étaient devenues si l'on veut, en ce sens qu'elles cessaient de faire exception à la règle selon laquelle rien en ce monde ne saurait être surnaturel, le héros du film, par exemple, ne se mettant plus tout à coup à avoir un œil plus bleu que l'autre. Naturelles en cela, soit. Mais jusque-là seulement.

FIDELITE ET IDENTITE

Voyons, en effet, si les couleurs, saisies dans les meilleures conditions d'éclairage par la plus perfectionnée des caméras, peuvent être tenues pour irréprochables ?

La réponse à cette question doit se nuancer d'une part selon l'éloignement absolu de l'objet par rapport à l'objectif, d'autre part selon son éloignement relatif dans le champ latéral de la caméra. En ce qui concerne les plans moyens, à mi-distance, disons tout de suite que la fidélité de l'image colorée est quasi-totale. Pour ce qui est des premiers plans, en revanche, ils souffrent d'une faiblesse incurable qui est le flou (et souvenons-nous de Cézanne : « Quand la forme n'est pas à sa plénitude, la couleur ne saurait être à sa richesse ») et pour ce qui est des arrière-plans, d'une autre faiblesse invincible : le voile.

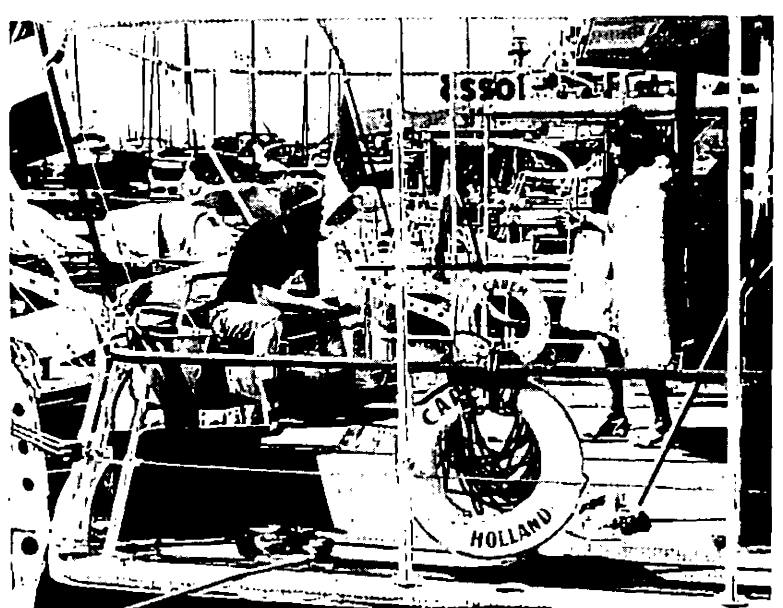
Expliquons-nous.

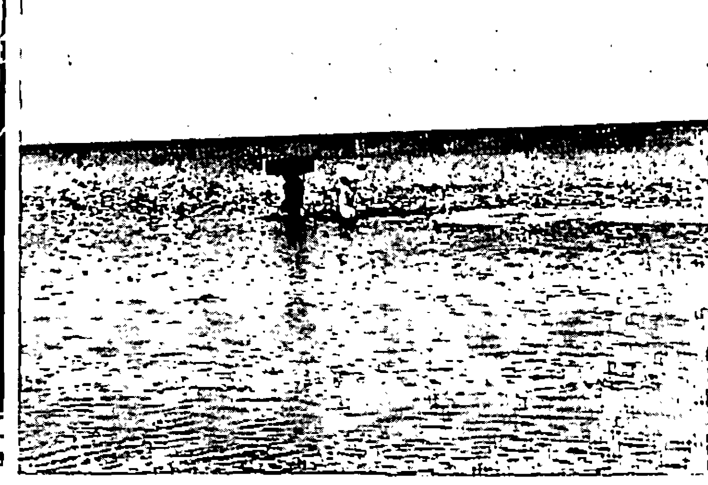
Lorsque la caméra se porte sur un objet éloigné, rien de ce qui se trouve placé au premier plan ne peut être saisi avec netteté : les choses s'y auréolent d'un halo irradiant dû à un phénomène d'interférences lumineuses latérales, parallèles à l'écran, analogue à celui que les peintres appellent « lumière de surface » (2). Ce phénomène, déjà regrettable dans le noir et blanc, se fait ici plus sensible donc moins tolérable, et cela d'autant plus que l'objet est plus coloré, donc plus remarquable. On dira peut-être qu'il en va déjà de même dans la vision commune, que les objets proches de notre œil perdent la précision de leurs contours. Sans doute. Pourtant, la circonstance est bien différente : ce phénomène de diffraction lumineuse ne se produit que dans le cas d'objets placés tout contre notre œil, c'est-à-dire, en fait, en de rares occasions, dans des conditions exceptionnelles de vision.

Le flou est d'ailleurs la malformation congénitale, la séquelle de croissance, le trouble endémique et le prodrome de sénilité précoce de l'image cinéphotographique. Les meilleurs objectifs, encore aujourd'hui, ne parviennent pas à éliminer totalement les aberrations périphériques de l'image, cet astigmatisme qui se manifeste particulièrement au moment de la plus grande ouverture du diaphragme et lorsque l'image avoisine la saisie du champ total. On invoquera de nouveau l'identité du phénomène dans la vision commune. Mais ici encore, l'identité n'est qu'apparente. Notre œil mobile, en effet, où qu'il se porte, manifeste toujours sa plus vive acuité au point fixé, centre d'un nouveau champ. L'angle de vision au cinéma étant, comme l'on sait, beaucoup plus fermé que l'angle de vision normale, l'œil a tôt fait de parcourir la surface de l'écran pour s'apercevoir, à sa grande désillusion, de son défaut d'homogénéité (3). Détectant alors la présence de la caméra, il s'en désolidarise, éprouvant cette pénible impression de défaillance dans les moyens évoquée plus haut, d'artificialité involontaire et incontrôlée.

DEGRADATIONS, DEREGLEMENTS

En ce qui concerne les lointains, la qualité moindre de la couleur tient à une autre cause. L'objectif enregistre scrupuleusement l'appauvrissement des tons croissant avec l'éloignement, appauvrissement dû à l'interposition de l'atmosphère. Dans la réalité, cette baisse de ton n'est déjà pas très réjouissante, et





tous les réseaux optiques tendus...

l'effort des peintres de tous les temps fut d'y remédier par maints palliatifs, depuis Fouquet et les miniaturistes jusqu'à Gauguin et l'école de Pont-Aven qui les relevaient hardiment, en attendant Cézanne qui, moins naïvement, devait les moduler, décomposant la lumière grisâtre en tons purs. L'objectif, lui, n'étant pas Cézanne, restitue la grisaille.

Mais il y a plus. Faut-il rappeler que le jugement et l'imagination interviennent activement dans le processus de représentation ? Dans un paysage aux lointains affaiblis, ils rétablissent psychiquement la vraie couleur : les arbres gris sont également perçus comme bruns et verts. Cette transposition inconsciente est moins aisée à l'écran où le relief (exception faite, peut-être, pour le cinérama) est comprimé. Les distances se trouvent être considérablement raccourcies et l'horizon le plus reculé est en même temps ressenti comme matériellement limité à quelques dizaines de mètres : à l'écran lui-même. Il résulte de là que ces lointains, privés de la correction mentale ordinaire, ininterprétables, nous apparaissent ici — alors qu'ils ne sont que véridiques — étrangement noyés dans un brouillard, voilés d'une poussière que Delacroix eût qualifiée d'incolore. Il ne faut pas chercher d'autre explication au fait que les extérieurs les plus réalistes — ceux qui nous paraissent être les plus naturels — sont tournés dans des pays où l'air est pur et transparent. C'est là que l'image trouve à la fois sa plus vaste profondeur en tant que paysage et sa plus monumentale verticalité en tant que fresque colorée.

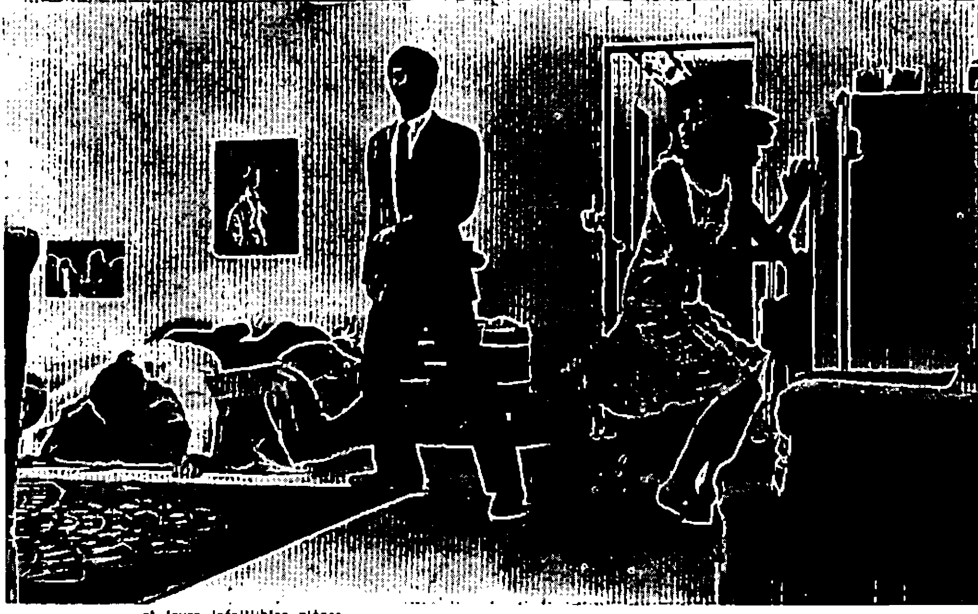
Une couleur, entre toutes, s'avère d'une reproduction difficile. C'est la couleur faible par essence et délicate par excellence, la moins diversifiable, celle à l'opposé du rouge dont l'œil dénombre le moins aisément les nuances, c'est le vert (4). Ce vert si souvent heureux dans les scènes d'intérieur, surtout lorsqu'il se trouve associé à une matière intéressante qui lui confère plus de consistance, si rarement réussi dans les extérieurs où il est pourtant le plus répandu, tantôt trop vif au point de paraître irréel, tantôt trop terne, virant au vert-de-gris. Cinéaste, peut-être nous réglerions-nous au diapason de cette couleur médium du spectre, instable, insaisissable, pour donner le ton aux autres. On peut dire que, jusqu'à Constable, les peintres paysagistes n'avaient pas maîtrisé le vert. Voyez, entre autres, Poussin et ses futaies d'épinards géants. Constable, le premier, décomposa le vert, le démultiplia pour ainsi dire, afin de compenser par l'excitation de la vibration lumineuse ce qui lui manquait en éclat et en vivacité. Ses bleus, pendant ce temps, pouvaient garder un aplat relatif, ainsi que ses rouges (le rouge, à l'opposé du vert, est sans doute la couleur qui supporte le moins cette dichotomie. Bonnard seul s'y est essayé avec succès).

Nous en aurons terminé avec la dégradation et le dérèglement des teintes selon les variations spatiales et atmosphériques quand nous aurons noté que ce tassement des couleurs ne se produit pas, de l'une à l'autre, selon le même paramètre. Les unes s'effondrent, si l'on peut dire, dès les premiers pas — et ce ne sont pas les moins rutilantes — les autres poursuivent leur petit bonhomme de chemin jusqu'à l'horizon sans s'altérer notablement : le vert, précisément. Les peintres, évitant le piège, « montent » certaines couleurs plus que d'autres. Par ces corrections, ils compensent ce qu'ils appellent des « trous ». Il serait sans doute souhaitable que le cinéaste, à l'instar du peintre, pût ainsi retoucher fragmentairement son image selon ses besoins ou selon son bon plaisir. Nous savons qu'il ne peut en être question : la retouche au laboratoire ne sait qu'être globale. Il n'est pas possible, actuellement du moins, de traiter isolément telle ou telle partie de la pellicule. La seule ressource laissée au metteur en scène soucieux de cohérence optique est de tourner ses extérieurs aux heures à la fois les moins défavorables à la synthèse chromatique et les plus favorables à son propos.

Enfin, puisque nous parlons du peu de liberté laissé au chimiste pour améliorer les couleurs défectueuses, remarquons aussi qu'en étendant uniformément son glacis rose, jaune ou vert sur l'ensemble de l'image (le rose magenta, est-ce à cause de l'optimisme régnant, parait être en faveur), il en fausse les rapports de lumière : les clairs sont plus affectés que les sombres par le bain chimique. Autrement dit, non seulement le chimiste ne peut pas corriger, mais il ne peut, en intervenant, que détériorer un peu plus les rapports optiques. Le peintre, lui, au cours de la même opération, respecte une graduation selon l'échelle des valeurs, colorant différemment et saturant plus ou moins ses glacis selon les besoins, réchauffant les lumières, refroidissant les ombres d'autant, ou vice-versa, conformément aux observations de Chevreul. Rien de tel n'est évidemment réalisable au cours des manipulations chimiques. De là que les couleurs à l'écran baignent parfois dans une lumière trop uniformément froide, ou, plus souvent, trop uniformément chaude.

L'éloignement en profondeur ou latéral n'est pas seul à poser des problèmes que l'œil-objectif ne sait pas toujours résoudre. Il y a encore les ombres. Le cinéma noir et blanc avait affaire avec l'Ombre, l'ombre envoûtante, monochrome et multiforme. En se colorant, celle-ci s'est éparpillée et diversifiée. Elle s'est égayée de nuances et de reflets. Mais en passant du singulier au pluriel (faisons comme elle) les ombres ne se sont pas, comme celles de la peinture, inventées et animées. La couleur les a dédramatisées, désensorcelées. Elles ne sont plus que ce qu'elles sont, une relative absence de lumière. Peut-on les dire, du moins, sensuelles et attrayan-





et leurs infaillibles pièges...

tes ? Pas même. Une brume, une fumée les gâtent souvent. Non, il n'est pas certain que, comme l'assure Edgar Morin, le cinéma coloré gagne toujours en enchantement ce qu'il a perdu en charme. (Formule d'ailleurs ravissante plus qu'illuminative.) Y a-t-il un remède à cet état de choses ? Les solutions les plus efficaces consistent peut-être aujourd'hui, soit à adopter un éclairage fort et « de face » qui atténue au maximum les ombres, soit, au contraire, à accuser brutalement les contrastes qui les dessinent ; dans tous les cas, à procéder par larges aplats, ce qui, de surcroît, traduit une modernité déjà présente dans la peinture depuis Manet et systématiquement exploitée par ailleurs dans nos affiches et nos bandes dessinées. Bien des metteurs en scène, et parmi les plus « actuels » (Godard, Antonioni), choisissent souvent l'un ou l'autre parti, l'un et l'autre faisant d'ailleurs la part plus belle au jeu des matières.

DU NEGATIF AU POSITIF

Les esprits que la précision fatigue et que les nuances irritent penseront peut-être que nos critiques à l'adresse de la couleur cinématographique sont assez légères et, somme toute, négligeables. Sans doute avons-nous fait état de certaines lacunes peu perceptibles à l'œil inexercé. Les défaillances relevées ne vont certes pas jusqu'à fausser l'image au point de ressusciter le spectre de l'artificialité. Elles pourraient néanmoins suffire à nous rendre plus modestes dans nos prétentions à qualifier de parfaitement naturelles des couleurs qui ne sont, au mieux, que passablement réalistes. Il faut d'ailleurs espérer que les perfectionnements techniques permettront bientôt de remédier aux carences dénoncées. Car il en est de cet art comme de tout autre, ses possibilités ne seront jamais assez étendues. Il n'y a que les pauvres en vocation pour redouter d'être trop riches de moyens.

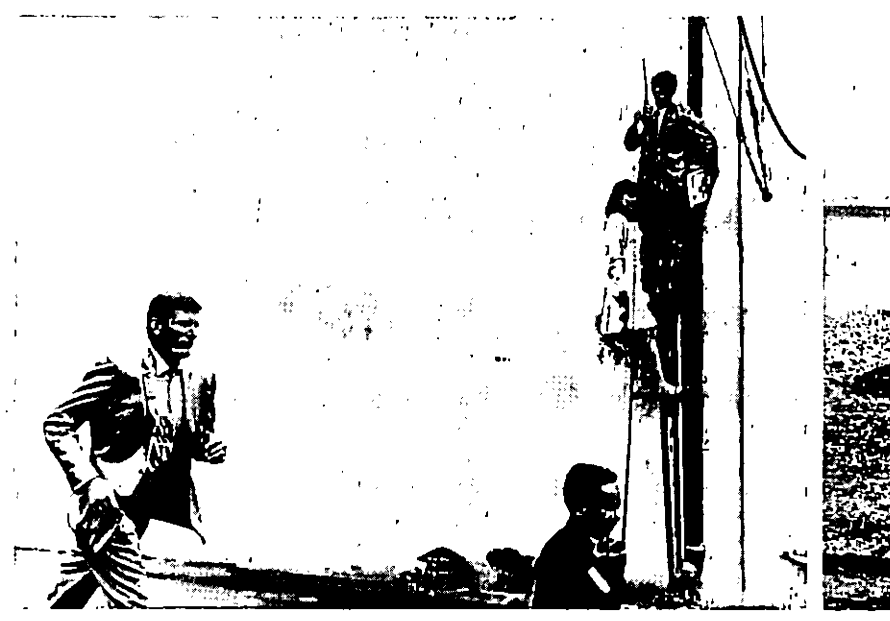
Au demeurant, la recherche de la couleur naturelle — fidèle — doit-elle être la préoccupation majeure du cinéaste ? Le grand choix n'est-il pas entre : estimer suffisant que la couleur ne soit pas une gêne et estimer qu'elle doit prétendre à être une force ? N'est-il pas de décider si elle ne doit que n'être pas négative ou si elle doit être positive ? Citons Ricciotto Canudo, filmologue de la première heure : « Au cinéma, l'art consiste à suggérer des émotions, non à relater des faits. » Si l'on admet ce point de vue — et comment ne le pourrait-on pas, sans rétrograder jusqu'au cinématographe de l'empailleur naturaliste ? — qui niera que la couleur ne possède, au plus haut degré, un pouvoir utilisable de suggestion ? La preuve pratique en est faite depuis la préhistoire (le paléolithique supérieur pour être précis) et l'analyse théorique depuis Kandinsky. Pourquoi donc le cinéma ignorerait-il ce pouvoir ? Jusqu'ici, il faut en convenir, la couleur a plus contribué à favoriser la ressemblance qu'elle n'a servi l'expression. Certes, le cinéaste peut se priver de son concours. Mais s'il fait appel à elle, qu'il prenne garde ! Elle n'est pas un luxe superfétatoire, anodin et inoffensif. Elle est capable de dévaluer dangereusement un film, comme, aussi bien, de le valoriser considérablement. Songeons aux films qu'elle a tués : « Les Amants de Teruel », « La Poupée », etc. A ceux qu'elle a sauvés : certains films de Minnelli ou de Cukor, entre autres. Aujourd'hui encore, son emploi ne demeure pas sans risques.

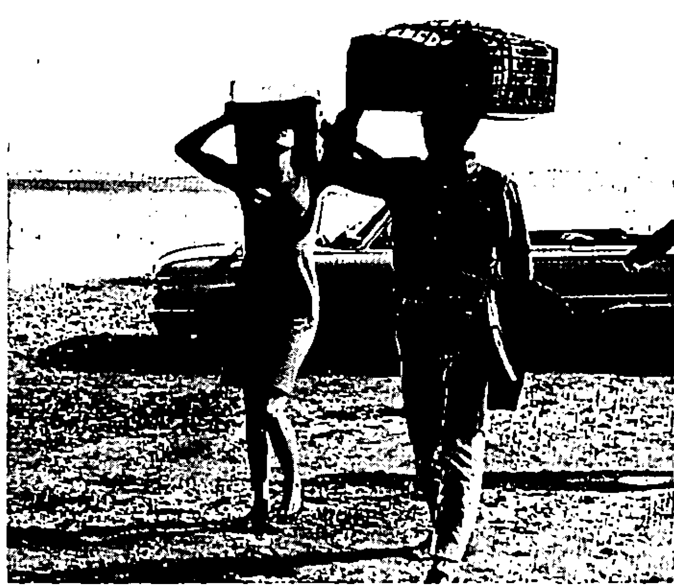
Par exemple, depuis la disparition de la surcoloration des objets, le nouveau fléau est l'apparition du surnombre des objets colorés. Sans doute, la vie moderne, de plus en plus rapide, nous a-t-elle habitués à voir plus et plus vite. Il reste que les neuf dixièmes des objets colorés passent inaperçus dans le scope ou le soixante-dix millimètres.

Quelques metteurs en scène de talent se sont avisés de la chose et ont fait cesser la mascarade. Souvenons-nous du « Désert rouge ». Il n'en subsiste guère dans notre esprit que le bleu délavé d'une cabane peinte, le rouge-sang de l'intérieur de la même cabane, le jaune-soufre d'une fumée d'usine. (On aimerait passer sous silence un buisson vert inqualifiable dans les premières scènes et une lumière rose suspecte dans les dernières.) C'est à peu près tout. Et n'est-ce pas suffisant ? Ces couleurs trouvaient leur maximum d'efficacité à se détacher sur un fond généralement discret, et surtout, elles demeuraient suffisamment longtemps sur l'écran pour être perçues, pour que notre œil s'en imprégnât et que notre sensibilité en fût touchée.

SOUSTRACTIONS, ADDITIONS

Enfin, a-t-on bien remarqué que, en dehors des films d'atmosphère, films impressionnistes de Renoir par exemple où perdure une lumière particularisée, ceux qui ne se décolorent pas dans la mémoire, les films grand-teint en quelque sorte, témoignent toujours d'une certaine expressivité : « La Poupée », de Jacques Baratier (malgré son désordre), « Henri V », de Laurence Olivier, presque tous les films de Jerry Lewis, tant d'autres qu'on ne peut citer. On observera que dans toutes ces réalisations les couleurs sont, à des degrés divers, non-objectives, que certaines s'y trouvent, dans leur ensemble et plus spécialement à certains moments, exaltées ou atténuées, transposées dans les deux cas. Ces œuvres, en conséquence, comportent réellement une dimension-couleur. Dans le laboratoire du Docteur Jerry, notamment, les cornues, les chevrettes et les serpentins se font si diablement lyriques qu'ils parviendraient à eux seuls à évoquer une magie alchimique irréductible à toute rationalité scientifique. Même dans des films moins fantastiques, il arrive que la couleur soit légèrement décalée et que ce décalage imprévu suffise à nous émouvoir.





réussiront-ils jamais...

Contons le destin de deux paires de souliers de satin. L'une se trouve dans le dernier film de Louis Malle aux pieds de Jeanne Moreau. Elle est d'un rose quelconque, fade, insignifiant, accordé au reste qui ne s'accorde à rien. L'autre chausse Audrey Hepburn dans un film de Blake Edwards, « Diamants sur canapé ». Ici, le rose est de même nuance mauve mais un peu plus acide et agressif, un peu plus présent, un peu plus « couleur », si l'on voit ce que cela signifie. Bref, ces escarpins comptent pour l'œil, existent visuellement, existent tout court. Les premiers, non. Et l'on aurait tort de supposer que l'une et l'autre couleur se trouvent être liées chacune à l'action de leur propre film : les deux situations sont parallèles, quasi identiques. Seulement voilà : dans le premier cas, la couleur est soustractive, rentrée, neutre. Dans le second cas, elle est additive, sortie, expressive. Avec le film de Blake Edwards, film qui possède sa lumière propre, nous sommes à la fois dans le réel et dans le surréel, un surréel subtil d'ailleurs, non insistant, non provocant. Faut-il le dire sur-naturel ? Oui, dans le sens où l'on peut dire que toutes les couleurs des peintres de tous les temps l'ont toujours été, toujours différemment, parfois à l'insu de leur auteur. Sauf, bien sûr, chez MM. Detaille, Meissonnier, et autres cuirassiers de même trempe.

COULEURS BRIDEES

Passent actuellement dans les salles deux films bien édifiants — chacun à sa façon — sur l'art et la manière de traiter la couleur à l'écran. Deux films placés sous le signe du feu et l'enseigne de la liberté dont l'un est une tragicomédie, l'autre une comédie tragique. Il s'agit de « Viva Maria », de Louis Malle, et de « Pierrot le fou », de Jean-Luc Godard.

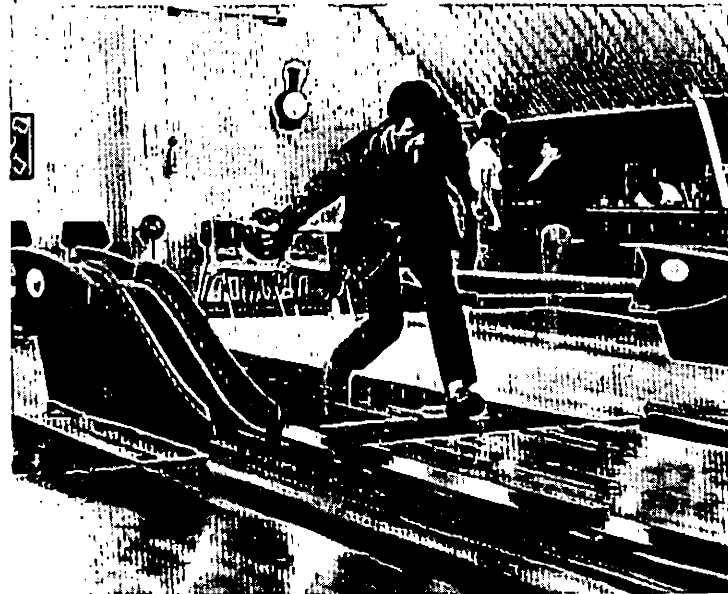
Louis Malle, pour résoudre les problèmes et les multiples sous-questions que pose l'emploi de la couleur, s'est assisté d'un peintre, pardon, d'un décorateur. Et ce décorateur est beaucoup intervenu, pardon, souvent intervenu. Souvent et peu. Car, bien que présent en filigrane tout au long du film, il réussit ce prodige de ne pas nous surprendre une seule fois par une quelconque trouvaille.

D'aucuns prétendront — cet air est connu — que la couleur au cinéma, de même que le son, doit rester inaperçue, parfaitement intégrée, confinée dans son rôle humble et invisible d'accompagnement et de soutien. C'est prôner là un dandysme dont Brummel, à défaut de l'exemple, a donné la règle : distinguons-nous par notre absence de distinction. En ce sens, notre décorateur (M. Urhy) a fait mieux que tenir son rôle (ou son absence de rôle, comme on voudra). Non seulement il est parvenu à maintenir la couleur dans la neutralité, mais il l'a encore utilisée comme force neutralisante, quoique l'abus même de son « sfumato » finisse par devenir un peu toxique. M. Urhy, en effet, sans doute imprégné de couleur locale, a inondé l'écran de tons folkloriques : tabac, café et cacao, vanille, rhum et coca-cola. (Outre l'instillation périodique d'une lancinante lueur violine qui n'est pas typiquement révolutionnaire, ni plastiquement, ni politiquement parlant.) Mais ces bruns ne sont pas de la palette de Van Dyck, pas plus que les rares gris de celle de Gainsborough (encore que certaines lumières du soir puissent rappeler celui-ci, glacé et carte-postalisé). Non, ces patines et ces vernis sont plutôt ceux qui lustrent les comptoirs « old-fashioned » de « Old England ».

A plusieurs reprises, pourtant, les couleurs tentent de sortir de leur réserve. Notamment lors du plan très court du feu d'artifice. Mais alors pourquoi sont-elles si conventionnelles, si peu imprévues ? Pourquoi présentent-elles ces irisations maniérées, pâlotes et malsaines ? Autre tentative : une timide incursion « Op' Art » à propos de la multiplication des « Maria » sur l'écran. Là encore, est-ce l'ennui qui naît de l'uniformité, nous restons sur notre faim, le miracle n'a pas lieu. Troisième essai enfin : la séquence de l'escarpolette. On s'est ici souvenu de la poésie éternelle qui, de Mercure à Messager, de Fragonard à Claudel en passant par Lautrec et Perrault, Degas et Gautier, Domergue et Chaplin, s'attache, comme le lierre au chêne, aux sandales ailées, aux souliers de satin, cothurnes étroits, pantoufles de vair, patins à glace, savates cendrillonnesques, escarpins fripons et ballerines frivoles en tous genres. Tout le costume, d'ailleurs, participant du même esprit pastiche-postiche, cela nous vaut un affrontement terrible et ahurissant de tons pastels, pastilles et pistaches, crèmes et sucreries renversées à tordre l'âme et le cœur. Ce n'est là pourtant que le moment le plus achevé d'un film où s'étale généralement et généreusement une couleur rose qu'on rencontre sur les murs des maisons et dans les ornements du mobilier, qu'on retrouve dans les costumes féminins et masculins et jusque dans la lumière des funérailles du héros. Il n'y a guère que la pluie de pétales consacrant le triomphe de nos héroïnes qui soit, elle, d'une fâcheuse nuance lie-de-vin.

Quelles références picturales pourraient légitimer un tel coloriage ? Jacques Villon ? Certainement pas, ce grand peintre manifestant, tant par la sobriété de ses teintes que par l'austérité de ses formes, une tenue à laquelle cette friperie ne saurait prétendre. Marie Laurencin ? Davantage, certes. Mais à vrai dire, le style adopté relève plus de la décoration que de la peinture, et son esthétique, plus de la rue de la Paix que du Musée d'Art Moderne. Le pouvoir expressif de la couleur qui peut rester agissant même dans une œuvre légère (voyez « My Fair Lady ») est ici réduit à néant.





par leur équilibre sans cesse réinventé...

L'auteur de « Zazie » et de « Vie privée » souhaitera peut-être un jour renouer avec l'expression colorée. Sinon, pour varier les plaisirs, il pourra encore s'adresser à M. Slavik, autre grand décorateur de l'époque 1900, qui lui prêtera bien son talent entre la confection de deux drugstores.

METAMORPHOSES

Avec « Pierrot le fou », c'est fort heureusement, d'une tout autre affaire qu'il s'agit. Ici, nous sommes au cinéma, mais également conviés à toutes sortes de spectacles : au guignol et au grand-guignol, à la Comédie humaine et à la Divine comédie, à l'opéra de « quat' sous » et à l'Opéra du Monde. Il n'y a pas plus d'opérette que de bande dessinée qui tiennent : les Pieds-Nickelés ne servent ici que d'attrape-nigauds, d'appât pour intellectuels blasés. Ce qui est actuel, en revanche, et non pas forcément Pop' Art (à ce compte Shakespeare lui-même le serait), c'est, à coup sûr, l'accent mis sur la discontinuité, tant du fond que de la forme, la variété non systématiquement incluse dans l'unité mais qui cependant n'y contredit pas nécessairement ; en un mot, ce qui est actuel, c'est la liberté de la forme ne faisant qu'un avec elle du fond qu'elle authentifie et parfois semble susciter. Nous sommes ici comme à une « Jam-session » ou à un « happening », où la parole est donnée sans ordre — et non pas, justement, à tour de rôle — à chacun, au son, à la couleur, au dialogue, au monologue, au paysage, à une chemise, à une paire de ciseaux. Le voilà bien réalisé le vœu de Lautréamont, la poésie faite par tous et non par un. Et nous nous amusons parce que les acteurs semblent oublier qu'ils sont acteurs (ou, ce qui revient au même, ils nous le rappellent ironiquement), qu'ils s'amusent, et que Godard s'amuse de leur amusement à eux, acteurs et figurants mêlés. Et tout le monde figure. Entrez, on ne refuse personne. C'est beaucoup mieux que la maison du peuple ou le phalanstère, c'est l'Age d'Or à l'Ere Atomique.

De telles considérations peuvent paraître déplacées dans une étude consacrée à la couleur. Mais peut-on, lors de l'analyse d'une œuvre particulière, dissocier l'un des moyens d'expression des autres ? N'est-on pas tenu de discerner le sens où ils tendent conjointement afin de mieux apprécier la contribution de celui qui nous occupe (5) ? Or, précisément, a-t-on bien remarqué que cette dimension dionysiaque du film, à laquelle nous venons de faire allusion (car en un mot c'est bien de cela qu'il s'agit), que cette dimension, donc, est donnée, au premier titre, par la couleur ? Le mouvement, lui, est plutôt contenu, rarement précipité. La grâce de cette œuvre est que le fond et la forme y sont indissociables et semblent s'engendrer réciproquement. Après beaucoup de bleu, souhaite-t-on un rouge ? Voici une robe rouge, qui dit des choses rouges. Ailleurs, c'est une chemise bleue qui dit la cruauté et dispense du tournage d'une scène de violence. Godard, faisant en cela exception parmi les metteurs en scène, n'a pas oublié que le cinéma est un art plastique et graphique. Optique. Il y aurait une étude séparée à faire, uniquement sur sa façon — ses multiples façons — d'occuper l'écran. (On pourrait appeler cela la mise en scène verticale, ou la mise en écran.) Ecran tantôt presque vide et barré d'une seule horizontale, verticale ou diagonale, tantôt volontairement surchargé d'éléments homothétiques, isométriques ou isomorphiques, le sujet parfois excentré, survenant parfois de l'extérieur... Il n'y avait guère jusqu'ici que Hokusai et le Woody-Woodpecker pour nous avoir donné cette folle impression de danser sur et autour de la feuille ou de l'écran. Que nous sommes loin, ici, de la routine traditionnelle consistant à incorporer dans l'image — comme dans les natures mortes « trompe-l'œil » du XVIe siècle — de cinq à dix objets environ, guère moins de cinq et pas beaucoup plus de dix, comme si l'écran requérait qu'on respectât une densité optimum d'objets, de laquelle il conviendrait de ne pas trop ni trop souvent s'écarter (6). L'écran de « Pierrot le fou », lui, en proie à une constante métamorphose, se structure de mille et une façons, pour notre plus grande joie.

Cette richesse d'invention ne se limite pourtant pas aux seules expressions graphiques : les couleurs — malgré ou à cause d'une unité incontestable — n'offrent pas moins de variété (7). La plupart du temps inattendues, elles nous étonnent par quelque chose de rare, de tant soit peu excessif ou artificiel.

Quelque chose de rare. Nous savons que, tout de même qu'un dieu en trois personnes, il existe trois couleurs de bouteilles de gaz en une seule forme : des vertes, des grises et des bleues. Les bleues sont les moins courantes mais aussi les plus fascinantes. Comme élément de fond à une scène de meurtre, Godard ne pouvait que choisir la bleu ciel.

Quelque chose d'excessif. Un bateau blanc bordé de rouge, cela est commun. Une robe rouge bordée de blanc, ce n'est pas rare. Mais la rencontre des deux est un petit miracle : Godard ne pouvait pas le manquer.

Quelque chose d'artificiel : voir le masque de Marianne-la-Renarde, le masque mortuaire bleu de Pierrot-le-Perroquet.

Quelque chose enfin qui soit tout cela à la fois : l'admirable conversation dans la voiture, qui semble suscitée par l'évidence sensible. Elle adopte un tempo fatal d'essuie-glaces ou de métronome. Elle tressaille sous l'influx répété des feux rouges et verts qui balayent le pare-brise à grands gestes ironiques, désinvoltes et désabusés. Libre ici de tout didactisme symbolique, l'objet (ou





à faire échec et mat la suffisance...

son reflet pour le spectateur), tout énergie mécanique, lumineuse et sonore, se fait purement et simplement donnée immédiate de la conscience.
L'expression des couleurs trouve donc dans notre film son champ maximum. On remarquera toutefois que peu d'entre elles sont franchement artificielles (les Masques). Elles ne le sont qu'autant qu'il est nécessaire selon l'exigence du sens et non suivant les caprices d'un exercice de style. La plupart du temps, elles font seulement semblant de le paraître : c'est, par exemple, les lumières hors du champ qui créent la fantasmagorie (les feux rouges et verts dont il vient d'être question.) C'est, plus souvent, le cadrage déconcertant qui apporte une dimension surréelle (la leçon des Nabis a été retenue.) Parfois, enfin, elles sont même d'un « naturel », d'une fidélité surprenante : on traverse la Loire comme un peintre du dimanche, comme un Sisley, comme un miroir (8).
Pour être complet, il faudrait encore, à propos de cette œuvre, aborder la si importante question de peau. Dire l'intérêt exceptionnel accordé aux valeurs tactiles, noter la sur-présence de ce grain des choses qui accroche et retient la lumière (9). Nous évoquions plus haut le reflet froid et soyeux d'une bouteille de gaz bleue. Ajoutons maintenant que ces stridences métalliques jouent en contraste dans l'image avec un fauteuil de velours chaud et doré comme un Claude Lorrain. S'il fallait citer cent exemples de cette sorte, on les trouverait sans peine. C'est ce choix judicieux des matières, joint aux choix des lumières franches et « de face » accentuant la découpe des silhouettes, à celui des couleurs au zénith de leur richesse, qui contribue à nous donner cette impression de proximité de l'écran, comme si nous avions les couleurs peintes sur la rétine, nous les touchions des yeux, comme si nous les consommions. Tout ceci, faut-il le demander, n'accroît-il pas sensiblement notre participation affective à l'action du film ?
On a souvent noté — et parfois pour s'en plaindre — le contrepoint littéraire qui double l'œuvre cinématographique de Jean-Luc Godard. On a moins signalé le contrepoint pictural qui jalonne, en l'illustrant déjà, le scénario.
Dans « Pierrot le fou », il est particulièrement remarquable. Dès les premières images, Renoir et Picasso sont là, épinglés au mur. Un peu plus tard, on salue au passage Van Gogh dans les blés mûrs (l'incendie de la voiture), puis dans le vieillard au chapeau (gâteux, lisant des « comics »). On parcourt, Elie Faure en mains, l'itinéraire impressionniste en photographiant des Boudin, des Monet, des Manet. On rencontre un visage d'Ingres, celui de cette jeune demoiselle d'Auxerre. On entre dans un de Staël maçonné de pierres blanches et de briques bleues. On songe encore, devant les notations au stylo feutre, aux dessins francs et naïfs de Le Corbusier, parfois encore aux images populaires de Fernand Léger...
Que voilà, tissant la linéarité du récit, une anthologie tonique et savoureuse, une optique codée parallèle qui multiplie les perspectives tout en les approfondissant ! A aucun moment, cependant, nous n'avons le sentiment de nous trouver au musée. Car Jean-Luc Godard, tout comme un vulgaire peintre, possède son style personnel. (On le savait déjà depuis « Le Mépris ».) Avec lui, l'écran qui paraît s'être agrandi, s'éclaire de sa lumière propre, claire et forte, blanche, bleue et rouge, sans, pour autant, être tricolore.

ŒUVRE OUVERTE

Les feux d'artifice se suivent et ne se ressemblent pas. Celui de Vierzon n'a que peu à voir avec celui de Versailles et celui de Godard avec l'un et l'autre. Crépitant, le sien, comme la colère faite flamme. De l'autre, celui de « Viva Maria », nous avons vu ce qu'il en était : trop simplet pour être méchant, trop poli pour être aimable. Et cet exemple pourrait bien être symbolique, qui oppose deux films dont l'un n'aurait pu que gagner à être tourné en noir et blanc, alors que l'autre, pour dire sa fureur de vivre et de mourir, son appétit nietzschéen et gidien de jouissance, est inconcevable, irréalisable, irremémorable autrement que coloré.
Pour finir, ce double bilan donne à rêver sur l'utilité qu'il peut y avoir pour un metteur en scène à se faire assister d'un spécialiste de la couleur que les Américains appellent « consultant visuel » (10). Il est vrai qu'il en est des spécialistes comme des feux d'artifice et que la distance est grande entre un peintre qui veille et un décorateur qui dort, tout comme entre un cinéaste qui a le « knack » et un autre qui ne l'a pas.
1965 pourrait bien être une date importante pour le cinéma qui vient, avec « Pierrot le fou », d'accroître sous nos yeux ses pouvoirs, notamment en accédant au vrai monde de la couleur. Peut-être ce film marque-t-il la fin d'une époque, les prémisses d'une autre (11). A un siècle d'intervalle, la situation n'est pas sans rappeler celle qui opposait comme la nuit au jour deux peintres également contemporains : Courbet et Manet. Le premier s'enfermait dans un monde obscur et clos et laissait une œuvre, elle aussi, ténébreuse et fermée. Le second se tournait vers le monde nouveau, lumineux et sensuel, multiple et contradictoire, mouvant et centrifuge, indiquant par-là déjà une direction qui devait mener à ce qu'Umberto Eco appellera « l'œuvre ouverte ».
Avec « Pierrot le fou », en effet, nous sommes en présence d'une œuvre questionnante de caractère ambigu, équivoque, indéterminé sinon partiellement aléatoire ; œuvre livrée sans clefs, sans lexique ni glossaire, qui n'impose pas un point de vue mais expose et propose




l'Indigeance et le Désordre ?

plusieurs niveaux de compréhension correspondant à la hauteur, à la fréquence et à l'amplitude des interrogations ; suggérant chaque fois, au gré de l'axe de coupe, des interprétations différentes, parfois antagonistes, pour garder en fin de compte une épaisseur, une opacité, une impénétrabilité, une neutralité qui font d'elle — et ce n'est pas là son moindre mérite — un objet inerte plus inquiétant, plus obsédant, mais ni plus ni moins énigmatique que tout autre. Structure de structures polyvalentes, savamment antinomiques donc, de signification hermétique et herméneutiquement signifiante (le sens est ici celui du non-sens). Œuvre moirée, reflétant une cosmologie de la transe et de l'errance, à l'image de son héros, Pierrot l'innombrable, Ferdinand l'innommable, Pierrot l'insensé, l'aliéné, dont la sphère d'activité est partout et le centre de gravité nulle part. Avec elle, peut-être la première « œuvre ouverte » est-elle née au monde du cinéma (12). Sa technique d'écriture pourrait être qualifiée de gestuelle et sa syntaxique (non pas anti-montage mais supra-montage conciliant les deux pôles dialectiques fluidité/rupture) consiste essentiellement dans l'interpénétration en discontinuité de blocs de temps diachroniques uniquement soudés dans le temps synchronique de la projection de l'œuvre. Par là, elle s'apparente aux modes d'expression les plus vivants de la littérature, de la musique, de la peinture actuelles ; notamment aux moyens utilisés par l'art informel, « l'action-painting », voire le « Pop'Art », dans ce que celui-ci a de plus authentique. Cette œuvre est peut-être la première à faire la preuve que le cinéma peut prétendre à exprimer totalement notre époque avec la même intensité et la même richesse que d'autres arts qui l'ont précédé dans cette voie, simplement parce qu'ils étaient moins que lui asservis. Faisant suite à la peinture sur roche, sur mortier, sur bois, sur toile, saluons donc en elle l'apparition sinon l'avènement de la peinture sur écran.

René RICHETIN.

---

(1) Cf. à ce sujet l'article de Jean Baronnet in « Cahiers », février 1964.

(2) Particulièrement sensible ici, le halo apparait encore dans l'effet de contre-jour. (Le peintre, dans ce cas, rapproche volontairement les valeurs pour atténuer l'excès du contraste simultané). Ce nimbe, avec son compère le reflet (auquel le peintre a également fait un sort, en le tempérant et en l'intégrant chromatiquement, ou, tout simplement, en le négligeant) est l'une des tares les plus tenaces de l'image photographique : attirant l'attention sur la périphérie ou l'accident de l'objet au détriment de sa structure, il contribue à accuser son aspect fantomatique de protoplasme gélatineux et invertébré.

(3) Que nous sommes loin, ici, des savants passages-contrastes du système Cézannien, lesquels visent au contraire à nous maintenir constamment dans les conditions de la vision courante.

(4) C'est du moins ce qu'indique l'expérience scientifique, mais en fait l'œil est plus attentif au vert qu'au rouge. Plus attentif parce que plus sensibilisé. Plus sensibilisé parce que plus familiarisé avec lui. D'autre part, le trouble affectif qu'engendre la perception du rouge (du sang) nous rend moins « regardants » quant à sa nuance.

(5) A ce propos, on aimerait savoir si beaucoup de metteurs en scène prévoient simultanément leurs effets de mouvement, de couleur, de son, etc. Le script ne donne généralement, outre les dialogues, que des indications scéniques. Les décors n'interviennent qu'ensuite, les bruits et la musique bien souvent après coup, au montage. Ainsi l'œuvre cinématographique ne constitue-t-elle pas toujours un tout organique, coordonné dès le stade de la conception.

(6) Sans doute, il y avait les séquences exceptionnelles de la foule, de la solitude, morceaux de bravoure dont nous étions redevables à l'idéalisme romantique, lequel, paralysait l'écran pendant des minutes qui duraient des heures.

(7) Tout se passe comme si Godard et Coutard avaient choisi, comme font les lissiers avec leur gamme de laines, un nombre déterminé de dominantes.

(8) Faut-il faire allusion aux rares fausses notes ? Ce sont, peut-être, les cadres des deux chansons : l'une tournée dans un extérieur chaotique encombré de couleurs disparates, l'autre dans cette cuisine aux briques d'une couleur indéfinissable de suie, avec comme lointains, des maisons d'un bleu à la fois excessif et inconsistant.

(9) A son Age d'Or, le cinéma, comme la statuaire archaïque, possédait un grain épidermique qu'il n'a jamais retrouvé depuis. Le cinéma est parmi tous les arts le seul à ne pas avoir recherché à varier les supports matériels de son image, pellicule et écran.

(10) « De plus en plus, on tend outre-Atlantique à faire passer aux effets visuels tout le budget qu'on refuse au décor ou à l'emploi d'acteurs connus. » (Robert Benayoun in « Positif », mai 1962.)

(11) Pour commencer, les revues de cinéma ne pourront pas éviter, bientôt, d'être imprimées en couleurs.

(12) La deuxième, peut-être, après l'« Année dernière à Marienbad », œuvre plus apollinienne. Mais alors que dans le film de Robbe-Grillet-Resnais le jeu et la magie des assemblages de formes étaient notre fil d'Ariane, chez Godard, ce sont les leitmotive-couleur qui nous guident dans le labyrinthe. (Pierrot-Renoir, Marianne-Picasso, la fleur rouge, le cercle rouge, etc.) On peut encore voir ce film comme une partie sportive qui se joue entre deux camps : les rouges et les bleus (Marianne, personnage double, meurt rouge-et-bleue.) Les objets eux-mêmes sont en osmose colorée (le perroquet et le bateau-perroquet qui transporte Pierrot).

1



2





3

le cahier critique

1 ANTONIO PIETRANGELI : Je la connaissais bien (Stefania Sandrelli).

2 RALPH NELSON : La Bataille de la Vallée du Diable (James Garner, Bibi Andersson).

3 ROBERT BRESSON : Au Hasard Balthazar (Anne Wiazemsky).

"Mon Dieu, me quitterez-vous?"

AU HASARD BALTHAZAR... Film français de Robert Bresson. **Scénario :** Robert Bresson. **Images :** Ghislain Cloquet. **Musique :** Franz Schubert, Jean Wiener. **Décors :** Pierre Charbonnier. **Montage :** Raymond Lamy. **Son :** Antoine Archimbaud, Jacques Carrère. **Assistants :** Jacques Kebadian, Sven Frostenson. **Interprétation :** Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Philippe Asselin (le maître d'école), Nathalie Joyaut (la mère de Marie), Walter Green (Jacques), J.-C. Guilbert (Arnold), François Sullerot (le boulanger), M.-C. Fremont (la boulangère), Pierre Klossowsky (le marchand de grain), Jean Remignard (le notaire), Jacques Sorbets (le capitaine de gendarmerie), Tord Paag (Louis), Jean-Joël Barbier (le doyen), Rémy Brozeck (Marcel), Mylène Weyergans (l'infirmière), Guy Brejac (le vétérinaire), Sven Frostenson et Roger Fjellstrom (des mauvais garçons). **Producteur :** Mag Bodard. **Production :** Argos-Films, Parc Film, Athos Films (Paris) — Svensk-Filmindustri, Institut Suédois du film (Stockholm), 1965. **Distribution :** Athos Films. **Durée :** 1 h 30 mn.

Ce n'est pas la « Prière pour aller au Paradis avec les ânes ». Mais qui a pu prendre vraiment Bresson pour un Francis Jammes ? Depuis « Le Journal d'un curé de campagne », l'œuvre de Robert Bresson sème le doute pour récolter la foi, car n'oser point douter, n'est-ce point ne pas croire assez ? Ce doute semé devient force et non faiblesse, mais la récolte est éludée : Bresson ne prendra jamais, dieux merci, la faucille du message définitif ; il y a trop d'ivraie dans le champ bressonien et Dieu lui-même ne peut être assuré d'y reconnaître les siens, ni de tenir l'auteur de « Pickpocket » pour l'un d'eux. L'écriture formellement singulière de Bresson est plus que jamais dans « Au hasard Balthazar » celle d'une œuvre plurielle, écriture qui ouvre une vérité de poème, poème, faut-il le dire, sans poésie ineffable, sans effusion, poème de géomètre, poème-parabole. Si l'on interroge ce film — quelques saisons dans l'enfer bressonien — la réponse est celle-là même que donnait à propos de sa propre « Saison en enfer » Arthur Rimbaud : « Ça dit ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ».

Depuis « Le Curé de campagne », Robert Bresson frappe toujours à la même place, sous le même angle de vision. Mais il ne s'agit pas d'un style point de départ, celui-ci est conquis, et, vulnérable et fragile comme toute conquête, toujours remis en quête, comme il l'est dans ce film où il n'y a d'apparence que refusée.

Tout a commencé avec le « Journal ». Avant il y avait des étrangers, Cocteau, le Père Bruckberger, et dans la mise en scène, le vieux théâtre pour les « Dames du Bois de Boulogne », le vieux cinéma pour « Les Anges du péché ».

Avec le « Journal », Bresson commence, et c'est par la vertu de haute trahison, en faisant du roman de Bernanos un itinéraire de la déréliction. Si Dieu est mort, c'est dans l'univers de Bresson et non dans celui de Bergman, et il apparaît bien que cette mort ne l'émeut pas. Mais comme il refuse l'émotion dans son esthétique il ne peut en être autrement dans son éthique. Donc je me contredis, c'est-à-dire que l'œuvre me pousse à la contradiction, ou à recouvrir ses propres contradictions. On n'a jamais assez dit l'importance de la présence répétée du journal dans le « Curé de campagne », de sa matérialité, de celle des lignes écrites par le jeune prêtre sur son cahier d'écolier, ce que ne pouvait faire sentir un roman. C'est à ce journal que se donne aussi le jeune homme, donc à lui-même, et c'est lui-même qu'il cherche, sa propre réalisation, dans son apostolat maladroit. Le film n'est ni mystique, ni chrétien selon les normes. Jamais on n'y a senti vraiment, comme parfois chez Rossellini, un élan, une élévation de l'âme à Dieu, donc une prière. La recherche d'une spiritualité oui, seulement tout le monde passe à côté. Le médecin faisant profession d'athéisme s'approche d'une spiritualité. Le vieux curé faisant profession de foi, c'est la santé de l'âme, donc la vertu selon Platon, la conviction, l'expérience, le métier. Tout cela est terrestrement bel et bon et bonnement chrétien. Visiblement, ça ne satisfait pas Bresson. On a beaucoup dit la spiritualité du « Condamné » et de « Pickpocket ». C'était la période du regard. Puis sa « Jeanne » vint, attendue, inévitable. Mais on y chercherait vainement une image d'amour mystique comme celle de Jeanne recevant l'hostie chez Dreyer.

Le « Procès de Jeanne » est entièrement fait sur un texte-objet, et je me suis avisé que ce texte sublime avait été, de toute évidence, écrit après le procès par un clerc poète qui fut au procès, et qui, selon la vieille tradition médiévale, n'a pas signé son œuvre. Mais c'est le film de Bresson qui m'a fait penser à cela. Sa Jeanne est la moins sainte de toutes les Jeanne, si l'on excepte évidemment la Saint-Joan de ce diable de Preminger. La spiritualité chez Bresson, ce n'est pas la sainteté. Son film est donc fait sur un objet — le texte — et sur les visages immobilisés une fois pour toutes dans une seule apparence : celle de l'innocence ou de la culpabilité ; un film fait sur quatre autres apparences matérielles : les pieds, déchaux ou chaussés, le bois, la pierre, le fer.

Antonin Artaud, dont le visage fut celui d'un moine exalté dans la « Passion de Jeanne d'Arc », écrivit : « La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière, nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. » Chez Bresson, nulle exaltation ni du visage, ni de la matière. Bois, pierre, fer et visages y sont des signes, mais n'établissent pas de rapports de spiritualité. Et pourtant dans tous ces films, comme dans « Balthazar », les analogies christiques, les rapports avec l'Ecriture ne cessent pas, mais plus ou moins directement lisibles, car même dans le « Journal » où ces correspondances s'accumulent à la fin avec une sorte de rage, elles ne sont ni établies, ni coordonnées.

« Au hasard Balthazar » est une parabole et on ne traduit pas en « clair » une parabole. L'âne est venu parmi les siens et les siens ne l'ont pas reconnu. Au début les petits enfants voulaient aller à lui. Mais on n'a pas trop laissé les petits enfants... Balthazar existe, il voit et écoute, il est témoin et se tait. Il voit et peut-être se délecte. Il voit la vie ; s'il la « voit vraiment », c'est la sagesse. « Tu fais des bulles de silence dans le désert des bruits ». Il n'a écouté, dirait-on, que le silence, et il a obéi, il s'est soumis, peut-être en trouvant les racines d'une obéissance autonome à la foi: Balthazar ne se fait pas reconnaître ; il est présent au monde, on le charge, on le bat, une fille l'aime, mais pas assez. Il meurt et ne rachète rien.

Devant Balthazar, le film rassemble des figures ; il ne les réunit pas. Des figures, des signes, non des personnages. Des signes individuels mais pas d'individus. Nulle singularité psychologique mais un pluriel évident en chacune de ces figures, ce qui est un autre chemin pour atteindre l'humain. »... Quel chemin il m'a fallu pour aller jusqu'à toi. » Celui de Bresson pour aller jusqu'à l'homme et peut-être jusqu'au Fils de l'Homme n'est absolument pas celui de l'abstraction ou de la désincarnation. Devant Balthazar donc, il y a des méchants, des larrons, et pour donner un signe, Bresson leur fait (entre autres forfaits) répandre de l'huile sur la route afin que les voitures dérapent : ce n'est pas gratuit, c'est la méchanceté imbécile. Il y a une fille, Marie, qui s'appellera Madeleine plus tard, mais sans trop tarder certainement. Une fille « au regard d'enfant perdue » (1). Marie, c'est le défi après une innocence impossible, le désir de fuite et pour lors, une première fuite dans la sexualité. Bresson ou la hantise de la chair, du péché de la chair, hantise et inhibition. On retrouvera Marie dans une masure abandonnée, Marie nue, de dos. Ce nu n'est pas chaste — la fille ne l'est pas ; il se veut pudique, et la fille se veut l'être. Ce nu est d'une grande beauté, il est très émouvant, très troublant et il nous est aussitôt refusé. Ceux qui ont dénudé Marie et qui se sauvent en jetant en l'air les trois ou quatre pièces de ses vêtements

ne sont même pas odieux. C'est la bêtise satisfaite. « Moi mon remords ce fut la malheureuse qui resta sur le pavé... » Marie est et sera « la victime raisonnable », « bête prise au piège des amateurs de beauté ». Marie nue, victime et offrande. Mais cette victime n'est pas innocente. « En ce temps-là, pour ne pas châtier les coupables, on maltraitait des filles, on allait même jusqu'à les tondre ». Quand on maltraite les ânes ou les filles, c'est toujours pour épargner les coupables. Marie à la robe arrachée... Marie « découronnée » « Une fille faite pour un bouquet et couverte du noir crachat des ténèbres ». « Et ma mère la femme voudrait bien dorloter Cette image idéale De son malheur sur terre ».

Il y a deux hommes qui viennent, inquiets, vers la masure où Marie croise ses bras sur ses seins nus. Un garçon, sorte de fiancé éternel, lys en main, profil d'image sainte. Un homme, le père de Marie, que Bresson fait marcher comme il le fait parler, tout d'une pièce. C'est l'honneur et la probité en marche, l'orgueil aussi, inavoué, et cette dignité dans laquelle cet homme s'est une fois pour toutes, cousu, est détestable. On ne l'aime pas ; d'ailleurs, on n'aime personne, on n'aime pas Balthazar non plus. Marie seulement, mais pourquoi ?

Il y a encore un vagabond ambigu, pas assez simple en esprit pour accéder à la béatitude, quelque peu Barrabbas peut-être, aussi pelé et galeux qu'un âne, voué aux pierres lancées, à toutes les suspicions, à tous les péchés d'Israël, dont une bonne part doivent bien être les siens. Il y a un vieux-qui-a-des-sous, chez qui Marie va se réfugier un soir, et s'offrir ; pourquoi pas ; ça lui est égal et elle s'appellera Madeleine demain, il faut bien commencer.

Pour la première fois, Robert Bresson, à propos de « Balthazar », a parlé d'érotisme. Il a employé le mot. On s'en est étonné. Ne nous y trompons pas. Le mot, en effet, on en use, on en mésuse, on en abuse de nos jours. C'est une des tartes à la crème de notre temps. La chose, le cinéma en use... etc., érotisme de foire, de parade, érotisme de tréteaux, de proclamations, de déballage... Le parterre est abondamment fleuri de fleurs qui ne sont même pas vénéneuses, surtout pas. Elles puent ou elles embaument, mais elles ne sont pas les colchiques d'Apollinaire. C'est pour cela que Bresson a eu raison de parler d'érotisme à propos de son film, car il en parle dans l'esprit de Georges Bataille. Entre l'interdit et la transgression qui n'abolit pas l'interdit, il y a la place d'un érotisme, remise en question de l'être. Il y a une valeur morale, que ce soit valeur d'inquiétude ou d'accomplissement, valeur refusée ou niée, exaltation ou tabou, valeur inséparable de la religiosité, quelle que soit encore la dialectique qui s'établit entre l'Eros et la religion, entre l'interdit et la transgression. Le film de Bresson est au plus profond, au plus secret, au plus obscur de cette situation. « L'érotisme et la religion, dit Georges Bataille, nous sont fermés dans la mesure où nous ne les situons pas résolument sur le plan de l'expérience intérieure. » C'est « Balthazar », en partie tout au moins, c'est tout Bresson. Il esquisse sur l'érotisme une réflexion contenue, protégée, sourcilleuse, qui s'aventure au-delà de la façade. Jusqu'alors nous n'avions eu que des descriptions.

Or, comme il est écrit dans le testament de Balthazar tel que l'ont transcrit Merleau-Ponty, puis Jean-Luc Godard, Bresson sait ce qu'il dit et renonce aux descriptions.

Il dit qu'il n'y a pas d'innocence. Balthazar, bâté des péchés du monde et de ses propres péchés secrets, n'est pas innocent. L'innocence ne va pas de soi, même pour Balthazar. Un Dieu ou un âne Balthazar, encore moins que les hommes, ne peuvent être innocents. Il n'y a pas de non-coupables. Qui jettera la première pierre ? Les plus coupables, comme toujours, avant de se lapider entre eux. Il n'y a qu'en état de culpabilité qu'on peut jeter la pierre. Le père de Marie est un pharisien orgueilleux. Il fait un procès pour se « faire rendre justice », il « attaque » en justice comme disent les braves gens, donc il accuse, il jette la pierre. Ses propres culpabilités le meuvent ainsi. Il ne pardonne pas ; il n'aime pas. « Tu ne jugeras pas. Tu ne tueras point. Aimez-vous les uns les autres » : Buñuel, dit aussi, différemment, l'impossibilité absolue d'être chrétien ou, je ne sais, l'impossibilité d'être chrétien absolu.

La méditation de Bresson est traversée, plus ou moins à son insu, par une vision critique nietzschéenne du ressentiment et une vision critique freudienne de la détresse humaine, ce qui selon Paul Ricœur nourrit aujourd'hui toute méditation moderne sur la foi chrétienne. A quoi s'ajoute pour Bresson cette ironie vivifiante, cet humour contenu par lesquels il assure, sinon le salut de son âme, tout au moins celui de son art. Une ironie redoutable, qui n'est nullement celle des certitudes, pas plus qu'elle n'est celle du scepticisme, une ironie qui s'exerce à l'égard de son propos, de ses personnages, de son écriture. Il ne s'agit pourtant pas de distance, tout simplement une façon de se tenir légèrement au-dessus de sa création, de se hausser sur la pointe des pieds, pour mieux voir, c'est tout. Et cela jusqu'à la fin, jusqu'au moment où Balthazar se couche. Balthazar meurt... ou plutôt c'est la « renonciation totale et douce », c'est pascalien. Voilà : Bresson est pascalien, donc un homme de contestation, un de ces déviationnistes toujours en quête de ligne droite, hors du droit chemin des jésuites. Donc c'est la séduction, la perversion. Comme Hitchcock, Bresson est foncièrement pervers, ou si vous préférez une formule d'encyclique, les films de Bresson sont « intrinsèquement pervers ».

Ils ne respirent pas la vertu. La vertu est « une santé, une beauté, un bien-être de l'âme ». Mais cette définition de la vertu n'est pas chrétienne, elle est platonicienne ; elle dit pourtant la vertu et la sainteté de François d'Assise. Balthazar en est loin ; il est triste, son âme est triste jusqu'à la mort. Par ailleurs nombre de chrétiens et ceux qui dans leur sillage professent la même morale, morale polluée loin de sa source évangélique, n'ont appelé vertu que ce que Marie n'a pas tardé à perdre, et ils oublient ou dégradent les vertus majeures, théologales. « Balthazar » comme toute l'œuvre de Bresson est un film subtilement malsain, comme il y a quelque chose de malsain dans toute religiosité, par quoi justement elle peut être fascinante.

Il faut bien reconnaître que les meilleurs défenseurs des valeurs spirituelles sont souvent des mécréants. Etre mécréant ce n'est après tout que mal croire, c'est-à-dire croire autrement, ou autre chose. D'autres parleraient d'hérésie... N'en doutons plus après « Balthazar » : Bresson est un hérétique.

Bresson est une somme de refus, dont le dernier terme est le refus de la culture. La célèbre définition de la culture par Edouard Herriot est radicalement fausse. Godard n'a rien oublié : il est très cultivé ; Bresson a payé toutes ses dettes, il ne doit plus rien à personne : il a tout oublié, il n'est plus cultivé. Jardinier très peu candide, il cultive son jardin. Un film de Godard est une œuvre de conversation, de commerce avec les hommes, celui de Bresson monte, détaché, Bresson a coupé toutes les amarres, son film s'élève parce qu'il est plus léger que l'air, que l'air habituel du cinéma. Godard nous touche, Bresson nous déracine. Le premier nous émeut, au sens ancien du terme également, le second nous transporte. Mais on ne sait pas où.

Sa rupture confirmée avec le vraisemblable d'Aristote, donc avec le vraisemblable de masse, peut être un moyen d'écrire en se faisant lire par le plus grand nombre. Car aucun de ses refus ne débouche sur une négativité, les refus que manifeste son écriture aboutissent à la construction la plus positive. Ce n'est pas l'admirable dépouillement de Fritz Lang qui réduit algébriquement la mise en scène à sa plus « simple » et plus forte expression. Bresson efface tout au tableau de la mise en scène. Il dépose le tableau lui-même. Comme pour le Cancre, le tableau redevient bois, sous les huées des bons élèves, des forts en scène. Lang met à nu, Bresson revêt, d'une bure, d'une aube. Ecriture blanche... Ecriture qui est une solitude et une morale, un orgueil aussi. « Il faut être orgueilleux pour faire du cinéma. » Une écriture qui retrouve la hère et la discipline des poètes du XIIIe siècle, ceux qui appelaient leurs poèmes des dits « Balthazar » est un dit, et son écriture est une libération, un épanouissement,

une respiration. Dans le dit de « Balthazar » il n'y a plus la moindre trace de ce « phébus » qui pullule dans les écritures artistico-réalistes du roman, du théâtre et du cinéma. Bresson est devenu scripturalement l'honnête homme selon La Bruyère et La Rochefoucauld. Il ne lui reste qu'à demeurer libre à l'égard de cette écriture conquise qui, se resserrant et enlaçant celui qui la maîtrise, pourrait devenir lien et tenir le maître captif. Il y a peu d'inquiétude à avoir avec Bresson : il vient d'affirmer plus admirablement que jamais une liberté chèrement acquise qui ne cèdera pas.

René GILSON.

Pour l'Italie

IO LA CONOSCEVO BENE (JE LA CONNAISSAIS BIEN) Film franco-italo-allemand de Antonio Pietrangeli. **Scénario :** Ruggero Maccari, Ettore Scola et Antonio Pietrangeli. **Images :** Armando Nannuzzi. **Musique :** Editions Cam. **Décors et Costumes :** Maurizio Chiari. **Assistants :** Marcello Ugolini, Tony Tounsi et Giovanni Fabbri. **Caméramen :** Michel Cristiani et Giuseppe Ruzzolini. **Son :** Guido Nardone. **Montage :** Franco Fraticelli. **Chanson :** « Toi » : Gilbert Bécaud. **Interprétation :** Stefania Sandrelli (Adriana), Ugo Tognazzi (Bagani), Mario Adorf (Bietolone), Jean-Claude Brialy (Dario), Joachim Fuchsberger (Fausto), Nino Manfredi (Cianfanna), Enrico Maria Salerno (l'acteur), Karin Dor (l'amie), Franco Fabrizi (Morganelli), Turi Ferro (le commissaire), Robert Hoffmann (Giacomo), Véronique Vendell (Elise). **Producteur :** Danilo Marciani. **Production :** Les Films du Siècle (Paris), Ultra Film (Rome), Roxy Film (Munich), 1965. **Distribution :** 20th Century-Fox. **Durée :** 1 h 55 mn.

Rome n'a pas fini de nous étonner. Après « Le Cocu Magnifique », nous pensions rayer définitivement de nos mémoires le nom de Pietrangeli. C'était compter sans le génie spécifique du cinéma italien, ce don de la vérité, cet amour des êtres, qui effleure, une minute au moins, les productions les plus hypocrites et les mieux convenues. S'il faut à tout prix désigner les héritiers du néo-réalisme, ce n'est pas seulement chez De Bosio ou Rosi que nous les trouverons. Les satiristes, les fabricants de comédies sentimentales, les trousseurs de sketches, possèdent tous le talent qui fait le plus cruellement défaut à notre cinéma. Ils ont le goût de l'observation. Outre les réussites de Dino Risi, « Le Fanfaron » et « Les Monstres », il existe des dizaines de films plus modestes qui témoignent de cette aptitude naturelle à comprendre la vie. Ils passent en général inaperçus dans notre pays, ce qui prouve combien le public imite ses compatriotes cinéastes, ou l'inverse.

L'explication est peut-être d'une simplicité navrante. Je soupçonne M. Pietrangeli de ne pas détester les femmes, ce qui justifierait certaines qualités de son film. Non point que je reproche aux réalisateurs français de préférer les garçons. En fait, je leur reproche de n'aimer personne. On imagine difficilement quelque chose de plus calculé, de moins vrai, de moins inventif, que la direction des femmes dans un film français. Godard est pratiquement seul à défendre un point de vue personnel à l'endroit des femmes. Mais il s'agit d'un point de vue négatif. Et après Godard, le désert.

Pietrangeli, au contraire, œuvre dans un pays de voyeurs, de types capables de rester des heures sans rien foutre, à regarder passer les filles. Cela influe. On donne à Pietrangeli une mignonne qui s'appelle Stefania Sandrelli. Il commence par la déshabiller (premier plan du film), puis l'habille (scène d'une décontraction merveilleuse, où Stefania avise un plouc assis, et lui demande d'attacher son soutien-gorge), il la coiffe, la décoiffe, la perruquise, change douze fois son maquillage, bref, prend son plaisir. « Je la connaissais bien » (avec ce pli adorable à la commissure des lèvres, enregistré non par la mécanique d'une caméra objective, mais par le regard d'un homme, on perçoit la différence...), les gestes de Stefania. A ce propos, je m'étonne de voir si peu souvent au cinéma un geste familier, répété des millions de fois tous les jours, et qui consiste en une certaine façon, pour une fille, de tenir la main d'un garçon, comme cela, dessus l'épaule, et pas n'importe comment, avec une sorte de tendresse rêveuse, où le mouvement et la pression de la main, entre la nonchalance et la fermeté, par cette caresse fugitive en disent plus long que trois pages d'un roman ou quarante répliques de théâtre. C'est cela d'abord, un film, et je crois bien avoir aperçu un tel geste dans celui-ci. Admirons enfin qu'une création commerciale modeste, privée à l'avance du tapage des festivals et des louanges téléguidées de la critique « intellectuelle », affiche une telle audace narrative et brave à ce point l'indifférence des spectateurs. Pietrangeli additionne



La mode et la boxe : « Je la connaissais bien ».

est le récit le moins récit que je connaisse, une balade paresseuse et picaresque, sans queue ni tête, autour d'un personnage. Un portrait. Personne ou presque ne songe, de nos jours, à tirer le portrait. On prétend que la peinture abstraite a ruiné ce genre. Le film de Pietrangeli n'en est que plus précieux, quelque chose comme un Rembrandt ou un Vinci de 1966. Dans la « Galia » de Lautner, on devinait à plusieurs reprises l'ébauche de cette sorte de peinture. Mireille Darc allait et venait, ouvrait des portes, parlait pour ne rien dire. Mais il ne s'agissait que de fugitives visions, d'erreurs pour ainsi dire. On n'ose pas tenir 100 minutes sur le comportement d'une femme. Il faut ajouter un amant, un mari, un revolver, des voyages, un Boeing qui s'écrase, que sais-je encore... N'importe quoi, sauf la vérité. Pietrangeli tout bête, auteur immortel du « Cocu Magnifique », sait montrer Stefania, la bouche de Stefania une foule d'anecdotes sur une fille jolie qui essaie de faire du cinéma, musarde, couche à droite et à gauche, semble heureuse partout et ne révèle à personne le mal qui la ronge. Je ne sais rien de plus « dédramatisé » que ce film, et cela au mépris de toute théorie esthétique. Il pourrait durer 12 heures, trois jours, on ne se lasse pas, car le cinéma devient la terrasse du café, nous sommes les voyeurs de la vie italienne, et la boucle se trouve bouclée, l'art anéantit l'art. J'aime bien, au passage, dans la suite des aventures amoureuses, cette vacherie à Moravia — car l'écrivain qui s'offre le luxe de dire à Stefania qu'elle est en somme une pauvre conne, après avoir passé la nuit avec elle, ce ne peut être, je veux le croire, que ce goujat d'Alberto, qui a dépeint dans « L'ennui » le même personnage en feignant de ne pas le comprendre —, puisque ladite vacherie inverse l'attitude de Pietrangeli, amou-

reux du personnage et plein de tendresse impuissante au spectacle de son invisible agonie. Oui, goûtons sans complexe la simplicité savante d'une « histoire » fondée entièrement sur un principe qui avait servi jusqu'à ce jour à introduire des flashbacks, mais point un scénario entier : le principe de l'association d'idées. Chaque scène fait « penser » à autre chose, donc à une autre scène, et l'auteur progresse ainsi, par sauts de puce, jusqu'à la conclusion. Mécanisme simple, subtil pourtant, je n'en donnerai qu'une preuve : l'anecdote du sucre dans le verre de bière, réclamé par la petite sœur que Stefania accompagne à la gare. Pietrangeli en présente d'abord un récit oral, puis, une demi-heure plus tard, à l'improviste, le flash-back visuel. Trouvaille élémentaire, bien sûr. On dit toujours cela, après. — Michel MARDORE.

France aliénée et France consciente

LA LIGNE DE DEMARCATION. Film français de Claude Chabrol. **Scénario** : Claude Chabrol, d'après le livre du colonel Rémy. **Images :** Jean Rabier. **Musique :** Pierre Jansen. **Montage** : Jacques Gaillard. **Son :** Guy Chichignoud. **Interprétation :** Jean Seberg (Mary, comtesse de Damville), Maurice Ronet (Pierre de Damville), Daniel Gélin (docteur Lafaye), Stéphane Audran (Mme Lafaye), Jacques Perrin (Michel), R. Kolldehorr (Major von Pritsch), Roger Dumas (Chéti), Mario David (Urbain, le garde-chasse), Jean Yanne (Tricot), Noël Roquevert (Menetru). **Producteur** : René Demoulin. **Production** : Georges de Beauregard - Rome-Paris-Films - S.N.C., 1966. **Distribution** : C.C.F.C. **Durée** : 1 h 30 mn.

De 1940 à 1944, la France fut coupée en deux : au Nord une France occupée par les Allemands, au Sud une France dite libre, en fait moins occupée. Entre les deux, une ligne de démarcation que l'on n'avait pas le droit de franchir sans laissez-passer délivrés par les Allemands et qu'essayaient de traverser incognito, entre autres, les adversaires du nazisme. Le film montre les réactions des habitants d'une petite ville frontière à la suite du parachutage de deux hommes dans la forêt voisine par un avion anglais. L'un d'eux (Jacques Perrin) est blessé. Capturé par les Allemands, il est soigné par un médecin français (Daniel Gélin) qui le fera s'échapper et se suicidera lorsque les Allemands viendront l'arrêter. Le châtelain-officier local (Maurice Ronet), désabusé après sa défaite de 1940, et favorable à la collaboration avec Berlin, changera d'avis après que les nazis auront expédié sa femme (Jean Seberg), naguère anglaise, dans un camp d'étrangers, et tirera sur les Allemands lorsqu'ils chercheront à ouvrir le cerceuil dans lequel, à la faveur d'un enterrement, le parachutiste blessé tentait de franchir la ligne de démarcation. Le cerceuil passera, et, près du cadavre du châtelain, un ancien combattant de la guerre 14-18 (Noël Roquevert) entonnera « La Marseillaise ».

Le premier trait qui frappe, c'est que presque tous les personnages, non seulement les principaux, mais les quinze ou vingt secondaires qui représentent tous les comportements possibles à cette époque, sont typés à un degré excessif. Même le seul personnage qui évolue, celui du châtelain, nous offre le cas-type de l'évolution. Aucune notation réaliste, familière ou simplement humaine ne détourne, rien qu'un instant, les personnages du type qu'ils représentent. Nous trouvions déjà cette caractérisation irréaliste à la base des films français à succès commercial, la « tradition de la qualité commerciale » représentée par La Patellière, Verneuil et Grangier : le type engendre le succès en ce que les spectateurs paresseux, les plus nombreux, le reconnaissent, l'identifient tout de suite, et prévoient même les actions des personnages que les séquences à venir confirmeront. Le type plaît au spectateur passif parce qu'il lui donne l'illusion de la supériorité sur le personnage typé (il prévoit son comportement et ce comportement est plus orienté, plus limité, moins humain que le sien) et parce que le spectateur passif, inférieur au spectateur actif, a justement besoin de se sentir supérieur.

Chabrol avait essuyé un lourd échec, parfois artistique, et en tout cas chaque fois amplifié commercialement avec ses personnages complexes et ses films les plus sincères (« Les Bonnes Femmes », « Les Godelureaux », « L'Œil du Malin », « Ophélia »), aussi est-il très normal qu'il se soit déguisé derrière les apparences du cinéma français conventionnel (« Le Tigre aime la chair fraîche », « Marie-Chantal contre le docteur Kah ». « Le Tigre se parfume à la dynamite ») et finalement de la tradition de la qualité (déjà « Landru »). Il n'y a pas de personnages au départ (Les Tigres) ou ceux-ci s'effacent (« Marie-Chantal », « Landru ») en se typant en cours de route. Chabrol est donc le seul cinéaste français à faire du cinéma américain. Des faussaires comme Melville et Sautet, en voulant retrouver un cinéma étranger et en reniant leur cinéma national, perdent automatiquement l'esprit du cinéma américain au profit de l'exotisme. Chabrol, lui, travaille à l'intérieur des règles du cinéma national pour mieux faire ressortir leur valeur profonde. Car il n'est pas vrai que les règles du cinéma américain soient les seules qui possèdent une valeur intrinsèque. Ce sont peut-être les seules à se fonder sur la logique, pour le style, et sur une morale, pour les idées, mais cela ne leur donne qu'une supériorité virtuelle, souvent infirmée par le manque de ce talent que leur riche nature rend obligatoire. Mais, à partir du moment où elles obtiennent assez de succès pour devenir des règles, c'est qu'elles reposent sur une certaine vérité. Le succès de la tradition de la qualité se fonde sur la passivité, la prétention, la bêtise du spectateur. Chabrol retrouve donc ses propres thèmes, dont la réalité est vérifiée, confirmée, par le fait qu'ils sont à l'origine du cinéma français. Ses bonnes femmes vont au concert Pacra, mais elles pourraient aussi bien aller voir du Verneuil ou du La Patellière. Son art consistera à révéler la bêtise intérieure des éléments de base de la tradition de la qualité, en l'occurrence le scénario et les personnages qu'on lui donne ou que diaboliquement il recrée lui-même à l'image de la tradition. Chabrol, tout au long du film, donne le petit tour de clé supplémentaire qui permet d'y voir plus clair. Juste un petit tour, assez pour que le spectateur actif et libre se rende compte que le spectateur passif ou aliéné, donc occupé, ne se rend pas compte : chacun voit « La Ligne de démarcation » qu'il mérite, du côté qu'il mérite, puisque le film suit son titre, s'incarne en lui. Romprait-il cette ligne pour sombrer dans la parodie qu'il détruirait la réalité décrite : il n'y aurait plus qu'une seule réaction, qu'une seule sorte de spectateurs, ce qui est manifestement le contraire de la vérité, l'effacement d'une part de la vérité. C'est une corde raide que suit la ligne de démarcation et l'art de Chabrol est celui de l'équilibriste. Le moindre petit détail pourrait faire basculer le film d'un côté. Et, preuve de son pouvoir, Chabrol se permet de manger le morceau dans les quatorze dernières secondes, sans que le spectateur passif prenne conscience de son évidence parodique, trop surpris qu'il est par cette rupture de ton pour ne pas mettre en cause ses mauvaises facultés réceptrices ou trop horrifié devant la vertigineuse signification de l'heure et demie précédente qu'elle révèle et qui jouerait contre lui. Cet art de l'équilibre se retrouve dans la technique, où Chabrol reprend avec pudeur les composantes du Système, flou et grisaille compris.

Il est donc évident que le réalisme de Chabrol ne se situe pas au premier degré, et il serait ridicule de lui faire reproche d'invraisemblances matérielles. La multiplicité des caractères — elle-même signe du détachement supérieur face à la bêtise, comme dans l'autre film unanimiste de Chabrol, « Les Bonnes Femmes » — souligne le fait qu'il n'y a pas là des personnages, mais simplement des « créatures ». « La Ligne de démarcation », c'est « Les Créatures » réussi. La seule différence, et de taille, c'est que Varda nous le dit, et que ça ne nous avance à rien, tandis que Chabrol ne nous le dit pas, et que c'est parce qu'il ne nous le dit pas que nous arrivons à comprendre ce que c'est vraiment que des créatures, par opposition à des personnages vivants. Là où Varda nous assène sa réalité, Chabrol nous montre que la réalité peut surgir non d'une imposition, mais de

notre prise de conscience : chez lui, nous reconnaissons la réalité avant de la définir nous-mêmes. Il serait vain de reprocher à Chabrol d'avoir mis, là où nous attendions des personnages, des créatures ou des critiques de créatures, parce que, après tout, c'est dans un film, et non dans la vie, qu'il a fourré « ses » créatures — c'est donc nous qui avions tort d'attendre autre chose, et que, d'autre part, s'il avait fait de « La Ligne de démarcation » un article des « Cahiers » ou une émission de « Cinéastes de notre temps » sur le cinéma français, tout le monde aurait trouvé ça très bien. Les détracteurs de « La Ligne » sont ceux-là même qui disent : « Guitry ? Très bien. J'ai beaucoup ri. Mais, en tant que cinéma ça ne vaut rien. » Je ne sais pas si « La Ligne » est du cinéma, et je ne veux pas le savoir. Il me suffit que ça soit diablement intéressant, et si ça n'est pas du cinéma, c'est que c'est le cinéma qui est sans intérêt.

Le réalisme de Chabrol est un réalisme plus profond, qui dépasse le cadre du film et concerne ses conséquences : il renvoie les spectateurs à leurs réalités propres, rétablit l'échelle du public dont le film comique, le film démagogique ou à message, tendent aujourd'hui à confondre les divers étages. Le cinéma de Chabrol est donc un cinéma aristocratique, ésotérique, pessimiste dans la mesure où il offre un approfondissement qui limite l'audience, tandis que les optimistes Chaplin, Truffaut ou Rossellini cherchent à faire partager leurs vérités par le plus grand nombre, ils améliorent, récupèrent le public. Chabrol, lui, constate, perd le public, mieux, le moque. Ce qu'il y a de plus difficile chez lui, c'est l'absence de difficultés, de symboles, de clés, d'indices. La simplicité rebute. Dans « La Ligne de démarcation », c'est l'ésotérisme qui est lui-même ésotérique, tandis que dans « Ophélia » il était visible par tous. Ce double jeu, fondé sur les rapports et les non-rapports, les détails tirant leur saveur du fait que le voisin les comprend à contre-sens, se situe en même temps dans le film, dans la salle, dehors, et aussi au tournage. Un plateau de Chabrol est une œuvre d'art, souvent plus réussie que le film, et il ne faudrait pas le mésestimer, ni mésestimer la valeur du film en tant que moyen de cette œuvre. D'où la juxtaposition insolite des grands initiés de l'univers chabrolien, qui en rajoutent, et des étrangers tout à fait déplacés, qui restent eux-mêmes (Audran-Maury-David et les techniciens face à Ronet-Gélin-Roquevert, belle réunion de la « qualité artistique » et de la « qualité commerciale ») : c'est à la fois la critique consciente et la critique inconsciente du cinéma français. Détonne par contre l'intrusion d'acteurs au jeu souple et moderne comme Jacques Perrin et Jean Seberg qui, surtout Seberg, font oublier par leur humanité la caractérisation excessive de leurs rôles, laquelle les empêchera toutefois de s'inscrire comme éléments positifs. Michés ou créatures, leur position en porte à faux compromet gravement la valeur de l'œuvre, car chez Chabrol il ne saurait y avoir que des bêtes, jamais d'anges; jamais d'éléments positifs. Je ne vois guère que le Chusseau de « La Muette » à être sinon positif, du moins neutre, et encore il s'agit d'un gosse, élément fréquemment épargné par l'ire des grands pessimistes. Pessimisme relatif, puisqu'exprimé avec une violente bonne humeur. La critique, le mépris, le sarcasme semblent fondre automatiquement, non sur l'humanité, mais sur les personnages en tant qu'objets, marionnettes de l'auteur, l'estime de l'auteur ne pouvant aller qu'à lui-même ou au spectateur actif et non à un objet qu'il agit ou saisit : en fait ce pessimisme est inhérent à l'œuvre d'art qui n'a jamais peint vraiment qu'un personnage, à savoir l'auteur, et marque, comme d'ailleurs tout le cinéma moderne, les limites de l'art.

Cet amour du spectateur pour le type, on l'a vu, flatte et rassure le spectateur. Il est donc normal que, pour continuer à se sentir en sécurité, il continue dans la vie à s'identifier à un type qui lui fera oublier ses complexités qui le déroutent, invité en cela par un art qui élimine ou élucide vite toute complexité. Interaction de l'art et de la vie qui ne permet guère de savoir qui a comencé le premier, et à quoi bon le savoir ? Dans une période aussi troublée et déconcertante que l'occupation allemande, comme dans la nôtre, où les points de repère manquent (ou abondent) par trop, l'effort très concerté pour s'incarner en un type défini apparait comme une solution, comme une voie du bonheur. Si le réalisme de « La Ligne de démarcation » ne se situe pas au premier degré, c'est que la réalité se situe au moins au cinquième degré. Et la suprématie de « La Ligne de démarcation » sur La Patellière, Verneuil et consorts, c'est que Chabrol ne nous propose que des personnages visiblement fabriqués — par lui ou par eux, peu importe —, alors que le personnage joué par Gabin ou Ventura nous est fallacieusement présenté comme spontané, naturel, sans problèmes. Comme si ce personnage n'était pas le plus complexe, le plus fabriqué de tous (par lui-même dans la vie, par les auteurs au ciné), comme si, après cinquante siècles de civilisation, la spontanéité, le naturel, l'absence de problèmes n'étaient pas l'indice même de la supercherie. — Luc MOULLET.

La chevauchée réaliste

DUEL AT DIABLO (LA BATAILLE DE LA VALLEE DU DIABLE). Film américain en technicolor de Ralph Nelson. **Scénario :** M. H. Albert et M. M. Grilikhes, d'après le roman de M. H. Albert. **Images :** Charles F. Wheeler. **Musique :** Neal Hefti. **Décors :** Alfred Ybarra. **Eff. sp. :** Cline Hampton et Peckham. **Mont. :** F. Steinkamp. **Distribution :** James Garner (Jess Remsberg), Sidney Poitier (Toller), Bibi Andersson (Ellen Grange), Dennis Weaver (Willard Grange), Bill Travers (Lt. McAllister), William Redfield (Sgt. Ferguson), John Hoyt, John Crawford, John Hubbard, Al Wyatt. **Prod. :** F. Engel et R.N., 1966. **Dist. :** A.A.

Les poursuites dans les westerns reposent sur une gigantesque escroquerie. Lorsque dans « Stagecoach », poursuivie par les indiens criards, la diligence entre sur le lac de sel, elle ne ferait pas 50 mètres. Il suffirait, chose aisée, qu'un des chevaux soit atteint pour interrompre sa course, c'est-à-dire pour que l'aventure touche à son terme et le récit à sa fin. Mais Ford s'intéresse à autre chose. Pour que la chevauchée devienne vraiment fantastique, il faut qu'elle continue car seuls comptent en définitive les regards qu'échangent une petite entraineuse de salon et un aventurier au chapeau à large bord. Tout le reste n'est que naturalisme.

C'est précisément ce reste qui intéresse Ralph Nelson. Donc, dans « Duel at Diablo », on voit un cheval tué bloquer un chariot, obligeant ses passagers à le dégager de ses harnais avant de pouvoir repartir. C'est cette rigueur au niveau du réalisme qui fait la valeur du film, car elle est en même temps interrogation sur une mythologie, sur les moyens, en explorant ses restes, de redonner vie à une tradition.

Ainsi, lors des affrontements entre la cavalerie et les Apaches, nous est indiquée avec un grand soin l'ordonnance des lieux, les mouvements de troupes étant toujours clairement replacés dans le contexte topographique global. Alors que dans la plupart des westerns, même au sein du plateau le plus désolé, il est toujours un endroit d'où, l'arrière étant couvert par des reliefs naturels, on voit venir l'ennemi d'en face, dans « Duel at Diablo » les flèches viennent de partout et font soit mouche avec la précision de la première flèche de « The Big Sky », soit, chose rarement vue, effleurent les visages. Le film se place donc dans la lignée de « Forty Guns », sans toutefois la prolonger jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'au moment où le réalisme déboucherait sur l'onirisme.

Reste pourtant la grande audace du scénario. Même dans « The Searchers » ou « Two Rode Together », qui brillaient pourtant entre autres choses par leur anticonformisme, les captives à peau blanche et aux yeux clairs étaient enlevées et emmenées de force par les Indiens. Dans « Duel at Diablo », tout indique que c'est par goût et attirance physique que la femme blanche trompe son mari pour aller rejoindre un chef apache. Tout le réalisme du film ne serait alors là que pour cacher cette audace, la faire pardonner, le film se plaisant à nous égarer sur de fausses pistes pour mieux préserver son inavouable secret. — Sylvain GODET.


Enomoto Kenichi dans « Torano O o Fumu Otoko Tachi » (Les hommes qui marchent sur la queue du tigre), 1945.

Entretien avec Kurosawa Akira

(suite de la page 42)

avait écrit trois épisodes d'après une nouvelle d'Akutagawa Ryûnosuke : « Dans le Fourré ». C'était un peu court. On a donc ajouté un autre épisode d'après « Rashômon », du même auteur. Dans ce film, Kyô Machiko est merveilleuse. Sa nature agressivement féminine m'a fasciné. Après ce film, nous nous sommes promis de retravailler ensemble, mais malheureusement, nous n'en avons pas encore trouvé l'occasion. En attendant que les extérieurs soient construits, nous nous sommes réunis dans un hôtel de Kyoto. Un soir, nous avons projeté en 16 mm un film de Martin Johnson sur l'Afrique. Il y avait un plan où un lion nous regardait à travers un buisson. J'ai dit à Mifune : « Tiens ! C'est un rôle pour toi. » J'ai eu l'idée de faire d'un homme un animal. Nous sommes allés voir aussi un autre film d'aventure sur les panthères noires. Dans la salle, à côté de moi, Kyô Machiko a eu tellement peur qu'elle a caché ses yeux derrière ses mains. Cela m'a donné l'idée du geste de la femme dans « Rashomon ».

Cahiers Quel a été votre sentiment lorsque ce film a remporté le grand prix ?

Kurosawa Pour parler franchement, je ne savais pas du tout que ce film avait été présenté au Festival de Venise. Je le dois à M. Stramigiolli, le délégué d'Unitalia Film. C'est un étranger qui, le premier, a estimé un film japonais. Nous avions trop méprisé et négligé notre cinéma national. Même aujourd'hui, ce sentiment subsiste. Les estampes de l'ère Edo ont également été découvertes par des étrangers. Voilà matière à réflexion. Notre façon de penser n'est-elle pas un peu trop humble ? Bien sûr, je ne pense pas que « Rashomon » soit un chef-d'œuvre, mais je n'aime pas qu'on me dise que ce prix n'est que le fruit du hasard et de la mode exotique. Pourquoi cette étroitesse d'esprit ? Pourquoi ce mépris envers soi-même ?... Il faut que nous pensions à relever le niveau du cinéma même. C'est une honte qu'il n'y ait pas au Japon une seule étude complète sur Mizoguchi et Ozu...

SITUATION DU CINEMA JAPONAIS

Cahiers Il y a deux manières de faire des films : fabriquer des spectacles ou travailler en artisan... Comment vous situez-vous ?

Kurosawa A mon sens, quel que soit son développement technique, le cinéma de qualité est toujours un métier d'artisan, un travail presque manuel. Même les grands spectacles d'Hollywood, s'ils sont bons, gardent ce côté artisanal. On ne peut pas fabriquer en série des films d'une texture raffinée. Avec un tas de rouleaux qui se dévident, on ne peut pas faire un travail minutieux.

Cahiers Vos derniers films sont cependant des superproductions de luxe, « Barberousse » par exemple...

Kurosawa Comment ? Vous appelez ça un film de luxe ? Sur le plan financier, « Barberousse » coûte à peine l'équivalent d'un seul plan de « Ben-Hur ».

Cahiers Cela a quand même coûté plus de deux cent soixante-dix millions de yens.

Kurosawa Cela n'a pas coûté aussi cher. La comptabilité de la Tôhô a ses mystères. Ce n'est pas un budget net. La Tôhô y inclut déjà sa part de bénéfices. Voilà la façon dont les « Grandes compagnies » traitent les réalisateurs indépendants. Sous le couvert de nous faire bénéficier d'un contrat portant sur la distribution et l'exploitation, elles nous exploitent. La Tôhô n'a jamais de déficit. Moi, j'ai toujours une balance déficitaire. Ce système est idiot. Depuis dix ans, je ne reçois rien de la Tôhô. Aucune part de ses recettes. Mais avec « Barberousse », ce contrat vient d'expirer. Cette fois, je ne signerai que si l'on me fait des conditions plus avantageuses. Les « Grandes compagnies » japonaises sont vraiment ce qu'il y a de pire.

Cahiers Vous êtes donc pessimiste sur l'avenir immédiat du cinéma japonais.

Kurosawa Très. La situation actuelle est des plus lamentables. Une vague de petits producteurs indépendants va faire son apparition. Mais « production indépendante » ne veut pas dire films d'auteur, films de qualité. C'est au contraire travailler économiquement, établir de petits budgets pour éviter tout déficit. Les « Grandes compagnies » ne pensent qu'à l'argent. Les producteurs indépendants ne seront pour eux que de simples fournisseurs, et finalement, ils ne penseront, eux aussi, qu'à compter leurs « yens ». En résumé, nous commettons la même erreur que le cinéma américain il y a dix ans, et je dénonce inlassablement ce danger. Personne ne m'écoute. On est dans une impasse. Le cinéma japonais est une entreprise trop vaste, trop ramifiée. Une maison comme la Tôhô n'est qu'un grand trust avec ses bureaucrates et ses hiérarchies. Ce sont des salariés, des fonctionnaires. Mais sur les plateaux, personne ! C'est l'administration qui dévore la production. Vous savez, les frais généraux de la Tôhô sont les plus importants au monde. L'espoir qui nous reste est de voir ces « Grandes compagnies » péricliter et perdre leur monopole sur le cinéma. En attendant, moi, je tiens bon ! Chaque film que je fais est un pari. A mon avis, trop de gens sont optimistes !

Cahiers Mais ce fameux critère de qualité artistique ?

Kurosawa Lamentable ! Je ne connais pas de cinéastes chez qui on distingue un véritable principe de création. Ils ne pensent qu'à mettre les filles à poil ou qu'à exalter le gangstérisme des « yakuza » (les truands, les voyous). A tous points de vue, le cinéma japonais est profondément pourri.

Cahiers En effet, le refus de tout exhibitionnisme érotique et votre acharnement contre les « yakuza » caractérisent bien vos films.

Kurosawa Il faut qu'un film soit positif et constructif.

Cahiers Si on vous donnait tout l'argent que vous voulez, que feriez-vous ?

Kurosawa C'est ce dont j'ai le plus peur. Je ne suis pas un gosse de riche. Cette éventualité ne m'inspire pas. Je ne saurais sans doute pas quoi en faire. Les Japonais se sont adaptés à la pauvreté. Cela ne veut pas dire que j'attache peu d'importance au budget d'un film...

LE JAPON ET LES AUTRES

Cahiers Maintenant que vous vous trouvez ainsi complètement isolé dans cette époque de crise, n'avez-vous toujours pas l'intention d'aller tourner à l'étranger ? Ne pensez-vous pas que cela puisse être un mieux ?

Kurosawa Je ne dis pas que je n'aie pas cette intention. Cela dépendra des occasions. Jusqu'à présent, j'ai reçu une cinquantaine d'invitations et de propositions de l'étranger. Je les ai toutes refusées, car on me pose toujours des conditions au sujet du scénario et des acteurs. Par exemple, un film d'aventure où Kirk Douglas aurait un revolver et Mifune un sabre ! Sinon, un western ! N'est-ce pas de la démence ? Tout est dans ce genre. Cela ne correspond d'ailleurs pas à mon style.

Cahiers Y a-t-il quand même des acteurs étrangers que vous aimeriez utiliser ?

Kurosawa Bien sûr. Mais dans quel film ?... Certains « candidats » se sont fâchés avec moi parce que je les ai refusés plusieurs fois. Mais ce n'est pas ma faute !

Cahiers Que pensez-vous des films en coproduction internationale ?

Kurosawa Ils sont tous dénaturés. Ce que les étrangers nous demandent n'est jamais le véritable Japon, et nous, nous ne connaissons pas leur pays. C'est exactement comme deux aveugles qui

se rencontrent dans les ténèbres. Il est donc impossible de produire ainsi de bons films.

Cahiers Que pensez-vous de « Hiroshima mon Amour » ?

Kurosawa Je déteste ce film. Il n'y a là que des scènes de coucherie motivées par le souvenir du bombardement nucléaire à Hiroshima. Cela m'a fortement déplu. Je suis sorti de la salle vers le milieu du film. Je n'ai donc pas tout vu, mais je crois que ce film est une connerie. Voilà la grande différence qui existe entre un peuple qui a réellement subi un bombardement nucléaire et celui qui n'a pas connu ça. Ce dernier n'éprouve qu'une certaine curiosité teintée de romantisme pour un pays bombardé !

Cahiers Vous avez bien écrit un scénario dans lequel le héros est un étranger : « Un Allemand qui habite le Temple Daruma ». Comment pensiez-vous le tourner ?

Kurosawa Ce héros devait être joué par Roppa ! (Furukawa Roppa : acteur comique des années 40-50.)

Cahiers Sans employer un acteur étranger ?

Kurosawa Oum. (« Ouais » en français.)

Cahiers Pourquoi ne l'avez-vous pas tourné ?

Kurosawa Faute de pellicule. On était en guerre...

Cahiers En dehors de ces « invitations », n'avez-vous pas envie d'aller à l'étranger, de rencontrer des cinéastes, de discuter avec eux ?

Kurosawa Je pense avant tout travailler dans mon pays. Et puis... en général, un cinéaste — même moi — n'aime pas trop rencontrer de gens et il évite la discussion. A l'exception de cinéastes au sommet de leur génie tels que John Ford ou Renoir, ceux qui cherchent encore n'ont pas envie de parler de ce qu'ils font. Ils n'ont intérêt qu'à faire des films, et non à en parler. C'est pour cela que je n'aime pas les interviews ! Quand on travaille, on se tait. C'est normal. Un bon film est plus éloquent qu'un long discours. Tout est dit dans le film, dans son sujet, dans son style. Seulement, Renoir et Ford sont des cas exceptionnels. Ils ont atteint une sorte de plénitude. Ce sont de vieux aînés. Ils peuvent parler aux jeunes gens que nous restons... Pendant mon séjour en Europe, je me souviens qu'ils m'ont traité comme leur enfant, avec une tendresse et une générosité vraiment émouvantes...

Cahiers Que pensez-vous des cinéastes japonais ? Mizoguchi par exemple...

Kurosawa Mizoguchi est le metteur en scène japonais que j'ai le plus vénéré. Une nature exceptionnelle, hantée par sa propre image. Il s'agissait chez lui d'une recherche forcenée, tenace, pour arriver à créer une œuvre idéale. Il était d'ailleurs le seul qui pût « se foutre » de toutes les contraintes de la société. C'était un phénomène. On l'appelait « bourreau de travail », mais cette ténacité a su produire ses fruits, des œuvres extraordinaires. A mon avis, on a d'autant plus besoin d'un cinéaste comme lui que le combat qu'il a mené est vraiment difficile dans notre système de production. Pour parler franchement, je ne pense pas que tous ses films soient réussis. Il avait, lui aussi, ses faiblesses. Par exemple, il était extrêmement habile à peindre les « Chônin » (les bourgeois). « Les Amants Crucifiés » est un chef-d'œuvre. Seul Mizoguchi pouvait le faire. Mais il l'était moins à peindre les samourais. Dans « Ugetsu Monogatari » (« Les Contes de la Lune vague »), les scènes de bataille et de violence ne sont pas bien faites. Il savait lui-même son point faible. « Chûshingura » (« Les 47 Ronins ») de Mizoguchi ne comporte pas de scènes de combat... Les batailles et les samourais, c'est mon domaine !

DU KABUKI EU DU NO

Cahiers Dans « Les Hommes qui marchent sur la queue du Tigre », « Le Château de l'Araignée » « La Forteresse cachée », vous avez utilisé très intentionnellement le style et le rythme du Kabuki ou du Nô...

Kurosawa Ce n'est pas du tout du Kabuki. Je n'aime pas le Kabuki, d'ailleurs. Le Kabuki, du moins tel qu'il existe aujourd'hui, est quelque chose de vulgaire, de corrompu, d'inefficace, d'où rien de nouveau ne peut naitre. C'est, pour ainsi dire, comme une fleur qui ne donne pas de fruit. L'art du Nô est fait de pureté, et son style est riche. Le Nô m'a influencé, mais pas le Kabuki. Si j'emprunte quelque chose au Kabuki, c'est par esprit de parodie, ou par plaisanterie. Par exemple, le gros plan d'un visage déformé par une grimace, ou celui de la fin des « Hommes qui marchent sur la queue du Tigre » où Enoken mime emphatiquement sa joie... Mais je crois qu'il n'y a rien de sérieux dans le Kabuki.

Cahiers La scène du duel à la lance dans « La Forteresse cachée », n'est-elle pas inspirée par le style de bataille du Kabuki ?

Kurosawa Pas du tout. Il s'agit là d'un emploi avoué au style et au rythme du Nô. Les effets sonores et musicaux de cette séquence ont tous été empruntés au Nô : flûte, tambour... J'ai fait un montage sonore très scrupuleux, calqué sur l'action des personnages. A la fin du film, la princesse, recevant les deux paysans, fait ce geste, en levant lentement son éventail. C'est un geste typique du Nô...

Cahiers « Le Château de l'Araignée » est donc une véritable recherche de la beauté formelle du Nô...

Kurosawa C'est le film où j'ai le plus emprunté au Nô : décors, maquillage, costumes, action, mise en scène. Je pourrais même analyser le film plan par plan suivant les formes du Nô. En général, selon la conception du théâtre européen, un acteur, analysant en détail la psychologie du personnage qu'il incarne, essaie de fondre tous les éléments de son analyse en un jeu unique, alors que dans le Nô, l'acteur s'exprime par l' « Omote » (le masque, la stylisation extérieure du jeu). Il s'appuie d'abord sur cette forme de mimique extérieure pour atteindre un langage dramatique expressif. C'est le contraire du jeu. A l'occasion du centième anniversaire de Shakespeare en Angleterre, on m'a invité. Je n'ai pas pu m'y rendre. J'ai envoyé un message, des masques de Nô, et un petit film de montage d'environ quinze minutes dans lequel j'avais montré que chaque plan du « Château de l'Araignée » correspondait exactement à chaque expression de l'« Omote ».

Cahiers Pour quelle raison particulière avez-vous pensé au Nô en adaptant « Macbeth » ?

Kurosawa Parce que le théâtre de Shakespeare offre des rapprochements avec le Nô...

Cahiers Quel est l'esprit du Nô, pour vous ?

Kurosawa Il est vraiment difficile de définir le Nô. Mais, par exemple, dans le Nô, il y a un certain hiératisme : on bouge le moins possible. Aussi le moindre geste, le moindre déplacement produit un effet vraiment intense et violent. Or, les acteurs de Nô sont tous de véritables acrobates. Ils exercent constamment leur corps comme des sportifs pour conserver leur souplesse. Il y a des répertoires pleins de mouvement, comme la danse du « Quatrième » ou celle du « Cinquième » où l'on saute et l'on court... Mais en général, les acteurs compriment leur énergie, ils évitent tous gestes inutiles. C'est là, à mon sens, un des secrets du Nô. Il y a aussi cette façon très particulière d'employer les effets sonores pour amplifier l'action. Il y a aussi une chose remarquable que je n'arrive pas encore à transposer dans mes films : c'est l'expression physique de divinité. Je pense qu'il n'y a que le Nô qui puisse exprimer le divin de façon grave et immédiate. Je ne peux pas l'affirmer parce que je ne connais pas bien la tragédie grecque, mais au moins dans le Nô, l'image des dieux prend forme à travers l' « Omote ». A l'occasion, j'aimerais trouver la formule cinématographique de ce secret...

DU RECIT ET DE LA NOUVELLE VAGUE

Cahiers Le metteur en scène américain Robert Wise dit à peu près : « La première qualité de Kurosawa est qu'il sait raconter ». Pensez-vous qu'un film doit être aussi un récit ?

Kurosawa Pour moi, c'est un principe.

Cahiers Que pensez-vous de la Nouvelle Vague qui refuse manifestement la forme classique du récit ?

Kurosawa Je ne conteste pas la valeur de la Nouvelle Vague. Mais moi, je suis incapable de faire ce genre de film. J'ai beaucoup aimé « A Bout de Souffle » de Godard qui est, d'une certaine façon, un récit. Le visage du cinéma est multiple : il y a le cinéma de Bergman, le cinéma d'Antonioni, le

cinéma de Truffaut... « Les Quatre Cents Coups » est un des plus beaux films que j'aie jamais vus.
Cahiers Votre principe de récit est-il exigé par le sujet du film ?
Kurosawa Mes films commencent brusquement par une ouverture fondue. Le début est « dramatique », il annonce un récit. J'ai un sujet, je l'enrichis au fur et à mesure, mais je tiens à le développer sous forme de récit. En somme, j'aime conter. La ligne générale de l'intrigue, je la connais, mais le plus dur est de trouver un point de départ. J'ai eu beaucoup de peine à trouver le début de « Vivre ». Un jour, dans un train, l'idée m'est venue, presque accidentellement, de commencer par cette radiographie de l'estomac... Enfin, il faut laisser au temps le soin de décanter les idées.
Cahiers Godard dit à peu près qu'il y a deux catégories de cinéastes. Du côté d'Eisenstein et d'Hitchcock, il y a ceux qui écrivent leur film de la façon la plus complète possible. Le tournage n'est qu'une application pratique. Il faut construire quelque chose qui ressemble le plus possible à ce qui a été imaginé. Les autres, du côté de Jean Rouch, ne savent pas très bien ce qu'ils vont faire et ils cherchent... A quelle catégorie appartenez-vous ?
Kurosawa Plutôt à la seconde... Ma première préoccupation est donc de préparer le meilleur terrain possible pour le tournage. En tournant n'importe quoi, on ne peut rien faire de bon. Il faut donc savoir viser un « objet » puis chercher le meilleur angle pour le tournage. Le montage est l'organisation de ce qui est tourné. Pour moi, le tournage est l'anticipation et la préparation du montage. Je fais, évidemment, un découpage. Mais ce ne serait pas drôle si le tournage n'était qu'un décalque purement routinier. En plein tournage, il arrive parfois qu'une chose s'enfle brusquement et mystérieusement, une chose qui s'improvise tout naturellement. C'est ce qu'il y a de plus vivant dans un film. En tournant « Barberousse », j'ai improvisé une séquence, celle où Barberousse, accompagné de son disciple Yasumoto, entre dans une maison close. Pendant la répétition, il y a eu soudain un tourbillon de poussière. Pour la prise de vue décisive, il aurait fallu faire lever ce même tourbillon avec un grand ventilateur. A vrai dire, cela donne une impression étrange car, dans la séquence antérieure, il pleuvait à torrents... Mais j'ai pensé que ce tourbillon serait encore plus sinistre sur cette place poussiéreuse, sèche et malsaine...
Cahiers Dans quelle mesure le scénario est-il la préméditation du tournage ?
Kurosawa Le scénario n'est pas tout. Le scénario n'a d'intérêt pour moi que s'il me permet d'approfondir dans un texte mon étude sur l'homme. Seulement, la réceptivité des spectateurs a des limites. On ne pourrait pas supporter telles qu'elles sont plusieurs vérités portées en même temps à leur paroxysme. Il faut y penser. Il faut alors des scènes de détente, des scènes amusantes quoique apparemment inutiles.
Cahiers Préparez-vous votre découpage avec des dessins ?
Kurosawa Oui. Mais maintenant, comme je tourne avec deux ou trois caméras en même temps, c'est un peu trop compliqué. On ne peut pas faire juste un dessin par plan. Il faut indiquer la position et les gestes des acteurs, l'angle et le mouvement des caméras. C'est une figure de géométrie plane, un dessin abstrait, rempli de points et de lignes. Il serait impossible d'établir des rapports stricts entre le film terminé et le découpage. Si l'objet à filmer est assez statique, comme dans « Barberousse », cela ne pose pas de problème. Mais ce diagramme ne peut pas rendre le mouvement dans sa complexité.

DU JEU DES ACTEURS

Cahiers Vous employez systématiquement cette méthode des caméras multiples depuis « Chroniques d'un Etre Vivant ». Qu'est-ce qui vous l'a inspirée ?
Kurosawa J'ai essayé de tourner avec plusieurs caméras une scène de bataille dans « Les Sept Samouraïs » parce qu'on ne pouvait pas répéter la même scène à cause des dangers qu'elle comportait. Le résultat fut excellent. J'ai pensé que cette méthode serait aussi efficace pour n'importe quelle scène dramatique que pour une scène d'action...
Cahiers Est-ce vraiment efficace pour une scène entièrement statique ? Par exemple, celle où Negishi Akemi confesse son meurtre à Barberousse... Il doit falloir compter avec les difficultés d'éclairage et d'enregistrement.
Kurosawa Mes films sont presque entièrement post-synchronisés... J'ai des problèmes d'éclairage, notamment pour un travelling. Mais je veux avant tout interrompre le moins possible le jeu des acteurs. Cette méthode est efficace pour sauvegarder la parfaite continuité et le naturel du jeu. Devant plusieurs caméras, les acteurs arrivent à s'oublier. L'œil d'une seule caméra les gêne toujours et ne prend d'eux qu'un seul aspect.
Cahiers Pour préserver cette continuité, vous employez très souvent le plan-séquence. Voyez-vous une différence entre le « one scene one cut » chez Mizoguchi et le vôtre ?
Kurosawa Dans les plans-séquences de mes films, la caméra est toujours subordonnée au drame, aux mouvements des personnages. Chez Mizoguchi, les acteurs sont figés, la caméra bouge pour eux. C'est une manière d'animer une composition statique qui pourrait devenir monotone... Moi, je veux coller à l'action du film, faire oublier aux spectateurs la caméra. Il faut, à mon avis, faire coïncider parfaitement le mouvement de la caméra avec celui de l'objet. C'est délicat parce qu'il y a beaucoup de mouvement dans mes films. La présence de la caméra nuirait à la vraisemblance...
Cahiers Est-ce aussi pour traquer le naturel des acteurs que vous employez souvent le téléobjectif ?
Kurosawa Justement. Pour leur faire oublier la présence de la caméra et pour surprendre leur jeu. Le téléobjectif a un autre avantage : il efface la distance, supprime toute perspective, ce qui donne à l'image un poids, une présence presque hallucinants, fait ressortir les rythmes du mouvement dans une sorte de balancement vertical... En général, les réalisateurs font construire un plateau plus vaste que nature pour avoir de la place. Je fais construire les choses comme elles sont. Or, quand une image est prise par un objectif à grand angle, elle apparaît grossie, déformée. Pour éviter ça, j'emploie des téléobjectifs.

SUR LE PLATEAU

Cahiers Vous avez parlé tout à l'heure de l'importance des préparatifs du tournage. Vous préférez travailler sur un plateau. Quel est son avantage par rapport au décor naturel ?
Kurosawa Tourner en décor naturel, c'est intéressant, mais c'est souvent une source d'ennuis. J'ai tourné la plupart des plans de « La Forteresse Cachée » en décors naturels, au pied du Mont Fuji. On devait achever le tournage en dix jours. On a pris finalement cent jours à cause du mauvais temps. Il y a cette scène où la princesse, surprise par deux paysans, au bord d'une petite source, s'enfuit vers une forêt... J'ai commencé à la tourner en plein été pour la finir en hiver ! C'est pour vous dire que construire un plateau revient finalement moins cher que tourner en décor naturel... du moins pour moi. Sur un plateau, on est tranquille. De plus, un décor naturel ne donne pas toujours une image naturelle, un sentiment d'authenticité. Pour y arriver, il faut un certain artifice. Par exemple, ce qui est sale n'est pas sale pour la caméra... Je tourne sur un plateau pour retrouver le naturel.

DES SCENARIOS ET DES SCENARISTES

Cahiers Ce qui est vraiment caractéristique de votre façon de travailler est sans doute votre collaboration avec plusieurs scénaristes qui font en effet partie de « la famille Kurosawa ». Qu'est-ce qui vous a inspiré cette méthode et quelle est son efficacité ?
Kurosawa C'est une idée américaine. J'avais entendu dire qu'à Hollywood, différents scénaristes se communiquent des conseils pour écrire un scénario. J'ai pensé que ce serait très efficace. Efficace surtout pour éviter tout préjugé subjectif. Quand on est seul à écrire, on ne voit toujours qu'un aspect des choses, un aspect qui nous tient à cœur. Maintenant, si je décris l'attitude d'un homme devant une jeune fille, un autre scénariste me confiera

son point de vue : « C'est cruel ! Il faut aussi penser à la jeune fille ». Ecrire un scénario à plusieurs, c'est comme sculpter un objet sous plusieurs angles. En écrivant seul, on ne pense qu'en champ clos. C'est là d'ailleurs le plus grand défaut des cinéastes japonais.
Cahiers C'est donc par souci d'objectivité...
Kurosawa C'est en effet, je crois, ce qui compte le plus.
Cahiers Comment procédez-vous? Chacun fait-il son texte séparément sur un même sujet, pour en discuter après?
Kurosawa Nous nous réunissons dans une pièce, nous louons une chambre dans un petit hôtel pour un ou deux mois. Comme je ne travaille jamais la nuit, nous nous levons de bonne heure et travaillons autour d'une table jusqu'à quatre heures de l'après-midi environ. Au déjeuner, nous ne mangeons pratiquement qu'un petit plat, un « Zaru Soba » (nouilles sur panier) par exemple. A quatre heures, on s'arrête et on va jouer au golf pour se distraire... C'est sain. Parfois, on occupe le terrain de golf une semaine entière... Quand on est claustré nuit et jour, dans une même pièce, on ne peut plus travailler. Quand le scénario est terminé, les scénaristes sont tellement heureux qu'ils ont coutume de fêter leur succès, ils boivent du saké, ils chantent et dansent de joie... Mais pour moi, ce n'est qu'un début ! Nous avons différentes manières d'aborder un texte. Par exemple, on travaille séparément sur une séquence, puis l'on en discute ensemble. Ou bien alors, nous écrivons cette séquence ensemble... Mais c'est toujours moi qui assume la responsabilité du texte final. J'ai donc soin que mon équipe soit composée d'amis intimes pour éviter toutes discussions inutiles. Et par chance, nous sommes tous de grands amis. D'ailleurs, vous n'avez qu'à imaginer ce que seraient quatre ou cinq hommes enfermés pendant plus d'un mois sous le même toit ! Cela compte.
Cahiers Quels sont les talents respectifs de vos scénaristes? Vous travaillez avec Kikushima, Hisaita, Oguni, Hashimoto, Ide...
Kurosawa Il est difficile d'en parler brièvement. Chaque scénariste a son talent. Ide est un « bleu ». Oguni, lui, est paresseux, il a de la peine à écrire. Mais finalement, c'est lui qui a la vision la plus objective, une vision universelle. C'est le cerveau indispensable pour la perspective d'ensemble du scénario. Si Oguni donne une « âme » au scénario, Hashimoto, lui, s'occupe de la « technique ». Il écrit très bien. Enfin... il est pratiquement impossible de parler du talent des autres...

QUESTIONS DE FORMAT ET DE COULEUR

Cahiers Vos derniers films, depuis « La Forteresse Cachée », sont tous en cinémascope. Préférez-vous maintenant ce format à l'écran normal ?
Kurosawa C'est plutôt une question de... mode. Actuellement, tous les films japonais sont tournés en cinémascope. C'est l'aménagement des salles de cinéma qui nous l'impose. J'aimerais, moi, essayer tous les formats. J'ai parfois cette idée étrange : je voudrais que le format soit un cadre vivant, autonome, qui s'adapte aux circonstances, aux sujets, etc. Qu'il devienne tour à tour large, carré, haut ou petit. Ce serait formidable. D'ailleurs, cela sera sûrement possible dans l'avenir. Imaginons, par exemple, une scène de guerre. Au loin, on voit les ennemis s'approcher... Hop ! L'écran s'agrandit à vue d'œil...
Cahiers Pourquoi ne filmez-vous pas en couleurs ?
Kurosawa Je ne suis pas encore arrivé à trouver la couleur qui me donne satisfaction. Il faudra que j'en fasse l'expérience. « La Porte de l'Enfer » de Kinugasa, ayant obtenu le prix de la couleur à Cannes, n'offre pas une image de « la couleur japonaise ». Je veux dire par là qu'elle est un peu trop translucide. Ce n'est pas cette « couleur japonaise », qui devrait être assez foncée, opaque. De plus, dans mes films, pour faire le point sur les moindres détails, il faut obturer au maximum l'ouverture du diaphragme. Sinon, dans la profondeur de champ, l'image est floue. Or, les pellicules en couleurs ont une faible sensibilité... Et enfin, avec la méthode des « caméras multiples », cela coûterait trop cher...
Cahiers Pourquoi avez-vous employé la couleur pour la fumée dans un plan d' « Entre le Ciel et l'Enfer » ? Comment avez-vous procédé ?
Kurosawa Comme il s'agissait d'un moment crucial où cette fumée couleur pivoine sortait de la cheminée d'une usine, il fallait employer la couleur. C'est en effet le plus beau passage de la nouvelle d'Ed McBain (« King's Ransom »). Je suis assez ignorant en la matière. C'est très complexe. Il fallait seulement qu'un filet de fumée soit en couleur sur un fond noir et blanc. Certaines copies rendent bien. Pas toutes. La couleur varie avec chaque copie. De plus, sur la même copie, la couleur varie suivant la projection ! C'était ennuyeux. La couleur ne s'est pas encore pliée à mes exigences. J'ai une meilleure maîtrise dans le noir et blanc.
Cahiers Vous vouliez déjà, cette couleur de pivoine, l'utiliser dans « Sanjuro », avec le même procédé.
Kurosawa Oui. Les pétales de pivoine rouge, flottant à la surface du ruisseau, devaient être en couleur. Mais c'était trop difficile.

MESSAGE D'UN CINEASTE

Cahiers Dans « Rashomon » vous avez plutôt renié toute vérité humaniste. Mais dans « Le Mercenaire » et « Sanjûrô » vous avez forgé l'image d'un homme « absolument » fort : vous exaltez une morale absolutiste.
Kurosawa La société des samouraï était très « guindée ». Il y avait quelque chose de compassé dans leur mode de vie. Même les « ronin » gardaient une noble allure dans leur déchéance. Filmer cela n'aboutirait qu'à des images pétrifiées. J'ai donc conçu un samouraï, un « ronin », échappant totalement à la règle de cette société. En tant que samouraï, il n'y a pas plus sauvage que Sanjûrô. Un samouraï qui ne parle que d'argent... C'était un scandale. C'est à l'opposé de l'image que l'on se fait d'un samouraï. Mais dans le film, cette conception du personnage offre de nombreuses possibilités quant au rythme et à la composition du champ. Un samouraï comme Sanjûrô peut s'asseoir sur un échiquier de « Go » (échecs) et même sur un autel... L'image en est plus vive, plus impressionnante.
Cahiers Dans « Barberousse », comme dans « La Légende du Grand Judo » ou « L'Ange Ivre », on retrouve presque toujours les mêmes liens entre un personnage âgé et un jeune homme. Dans ces deux derniers films, ces rapports étaient fondés sur des antagonismes. Dans « Barberousse », il n'y a plus de véritable opposition. L'aïeul, Barberousse, incarne cette volonté d'absolutisme et le jeune homme ne fait qu'obéir à son illustre maître. Que Barberousse représente-t-il pour vous, en admettant qu'il considère son activité comme un « engagement » ?
Kurosawa C'est un rêve. C'est donc un rêve qu'on voudrait réalité. Si un homme comme Barberousse existait, si ses disciples poursuivaient le chemin qu'il avait tracé, si ces hommes de bonne volonté devenaient ainsi plus nombreux, notre monde changerait. Ce serait le règne de la joie, du bonheur. « Barberousse » est une histoire triste, un conte noir, mais je souhaiterais que les spectateurs sortent de la salle, le cœur léger et plein d'espoir. Avant le tournage, j'ai fait écouter à toute mon équipe le « Chœur » de la IXe Symphonie, en précisant que c'était le ton du film.
Cahiers On dit que « Barberousse est construit à l'image de Kurosawa »...
Kurosawa Oh non ! Je suis loin d'avoir son prestige et...
Cahiers La vie de Barberousse a ses côtés positifs et négatifs, mais elle est dirigée vers la défense de la justice.
Kurosawa Exactement. C'est qu'il est bien fâcheux de vivre dans notre société. Tout est sujet à progrès. On ne peut s'empêcher de rêver à une vie meilleure. Oui, il faut que cela change... n'est-ce pas votre avis ? Regardez autour de vous. Regardez les jeunes gens d'aujourd'hui. Ils n'ont d'autre idéal que bien faire l'amour. Voyez le cinéma. On tourne de petites « conneries » avec de l'érotisme et des « yakuza ». Ça rapporte de l'argent ! Voyez la politique. Comment agissent ceux qui nous gouvernent. Ça, des politiciens ! Ce sont des hommes corrompus. Et on ne peut même pas faire de critiques ouvertes pour d'évidentes raisons politiques. Par le biais d'un

film « historique », on peut se le permettre.

Cahiers Lorsque Barberousse envoie toute politique au diable, en présence de son disciple Yasumoto, c'est l'expression même de votre colère...

Kurosawa Oui... Mais cela se trouve déjà dans la nouvelle de Yamamoto Shûgorô. Enfin, dans tous mes films, je ne peux contenir ma colère envers les « yakuza » et les fonctionnaires. C'est une obsession. L'idée originale du « Mercenaire » était aussi fondée sur cette colère. Il s'agit de « rififi » entre deux groupes de « yakuza ». La violence des « yakuza » est inadmissible, mais le plus souvent, les citoyens pacifiques, blessés, atteints par cette colère, ne peuvent intervenir. J'ai donc pensé à un drame où deux groupes de truands qui s'opposent, s'entretuent, se détruisent. Ne trouvez-vous pas cela amusant ?

Cahiers Mais d'autre part, tout en exaltant la bonne volonté d'un être individuel, vous avez également montré sa défaite devant les grands maux de la société. Le héros de « Chroniques d'un Etre Vivant », sombre dans la folie, et de même, le héros de « Les Salauds dorment en paix » qui s'était montré très roublard dans sa vengeance, est écrasé par cette force inhumaine et multiple...

Kurosawa Dans un sens, vous avez raison. Cette bonne volonté a sa pureté, sa grandeur, mais elle est souvent impuissante...

Cahiers Quel est donc le remède ?

Kurosawa Barberousse est le prototype du rédempteur. Je souhaite de tout mon cœur que ce genre d'homme donne l'exemple. Barberousse est un personnage imaginaire, mais en le créant, j'ai illustré l'idéal d'un être de bonne volonté. Même si le régime changeait, je doute vraiment que les hommes puissent être heureux. Voyez ce qui en est en U.R.S.S. Le régime communiste a permis aux bureaucrates d'étendre leurs tentacules sur le peuple. Les hommes sont faibles... Il ne reste qu'à envisager que nous puissions changer les hommes. C'est du moins mon avis. On dit que c'est une idée très « confucianiste »... Je n'en sais rien. En tout cas, pour le bonheur de l'humanité, il faut absolument que chacun pense plus sérieusement à remettre en question le statut même de l'humanité avant de chanter les louanges d'une politique meilleure.

Cahiers Pensez-vous que le cinéma soit le flambeau qui guide notre société ?

Kurosawa Oh !.. N'exagérons pas. Dans mon film, je dis ce que je pense. C'est tout. Mais si mon film pouvait éveiller cette bonne volonté dans l'esprit d'un seul homme, je serais comblé.

Cahiers Pour terminer notre entretien... Pourquoi faites-vous des films ? Quelle est la force qui vous anime ?

Kurosawa Mais... c'est mon seul talent ! Je me demande ce que je pourrais bien faire d'autre. (Propos recueillis au magnétophone.)



Entre le ciel et l'enfer

FILMOGRAPHIE DE KUROSAWA AKIRA

(suite de la page 51)

tère noble et bon. Akama Denkichi, apprenant cela, vient obtenir Taeko avec un million de yens. Devant son tuteur Tohata et son prétendant Kayama, Taeko jette cette somme dans le foyer et part avec Denkichi.
La plus jeune fille d'Ono, Ayako, déclare son amour à Kinji, qui semble répondre à ses sentiments, mais l'appel des sens ne suffit pas à le détacher de la sympathie qui le lie à l'humanité et à Taeko. Ayako, désespérée, décide d'épouser Kayama abandonné par Taeko. D'ailleurs, les liens d'une amitié presque fraternelle se sont noués entre Denkichi et Kinji, sympathie fondée sur un comportement commun vis-à-vis de Taeko. Toutefois, cette amitié ne va pas sans une jalousie furieuse de la part de Denkichi. Celui-ci connaît alors la tentation de tuer Kinji vers qui Taeko se sent toujours mentalement attirée. Mais c'est Taeko qui, finalement, sera assassinée par Denkichi, tandis que Kinji sombrera dans la démence.

1952 IKIRU (VIVRE). 15 bobines. 3 918 m. 2 h 23 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira, Hashimoto Shinobu et Oguni Hideo. **Phot.** : Nakai Asakazu. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Matsuyama Takashi. **Sortie** : le 9 octobre 1952. Classé premier des dix meilleurs films de 1952. Ours d'argent au Festival de Berlin 1953. **Interprétation** : Shimura Takashi (Watanaba Kanji), Kaneko Nobuo (son fils Mitsuo), Uraba Kumeko (Tatsu), Odagiri Miki (Odagiri Toyo), Fujiwara Kamatari (Ono), Tanaka Haruo (Sakai), Hidari Bokuzen (Obara), Chiaki Minoru (Noguchi), Nakamura Nobuo (l'adjoint du maire), Abe Kusuo (le conseiller municipal), Shimizu Masao (le docteur), Kimura Isao (l'assistant du docteur), Tanami Yatsuko (l'hôtesse de bar), Itô Yûnosuke (le romancier).
Watanabe Kanji est un vieux fonctionnaire qui, depuis 30 ans, n'est jamais absent du bureau, entouré de dossiers et de paperasses. Il se trouve un jour atteint d'une maladie incurable, d'un cancer. Découragé, il rentre chez lui, lorsqu'il entend son fils et son épouse parler d'acheter un nouvel appartement avec sa caisse de retraite et de s'en débarrasser après... Lui, son fils unique qu'il a nourri et élevé avec tant de peine depuis la mort de sa mère ! Sortant, désespéré, de la maison, il erre dans les rues et rencontre un romancier « louche » qui, déclarant être « Méphistophélès » l'emmène de bar en cabaret, de cabaret en boîte de nuit. Ainsi Kanji gaspille-t-il en une nuit la totalité de l'argent qu'il a mis de côté depuis des années. Le lendemain, il rencontre sa secrétaire du bureau, qui lui dit qu'elle préférerait mourir plutôt que de travailler pendant vingt ans dans ce genre de bureau. Pour la première fois, il réfléchit à son passé et se demande : « Qu'ai-je fait de ma vie ? » A partir de ce moment, cet homme change : il décide de faire quelque chose d'utile avant sa mort, pendant les six mois qui lui restent. En tirant un dossier de la pile amoncelée, il tombe sur une requête concernant « le comblage d'un fossé d'ordures et sa transformation en un square d'enfants ». Avec une ténacité incroyable, il s'attaque au règlement de cette affaire en suspens, en butte à des intrigues, à des influences politiques, à des rivalités d'intérêts. Il s'obstine à convaincre, un à un, tous ses supérieurs, entouré de l'ironie et de l'incompréhension de ses collègues qui n'arrivent jamais à s'expliquer pourquoi il s'acharne tant sur une si mince affaire. Même la menace des truands ne peut plus le décourager. Ainsi le square d'enfants réussit-il à être construit. La veille de l'inauguration, on le retrouve seul, assis sur une balançoire, en train de chanter joyeusement. Le lendemain matin, dans la neige, on le découvrira mort, mais souriant d'un bonheur paisible.

1954 SHICHININ NO SAMOURAI (LES SEPT SAMOURAIS). 15 bobines 4 398 m. 2 h 33 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira, Hashimoto Shinobu et Oguni Hideo. **Phot.** : Nakai Asakazu. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Matsuyama Takashi. **Sortie** : le 26 avril 1954 Classé troisième des dix meilleurs films de 1954. Lion d'argent au Festival de Venise 1955. **Interprétation** : Shimura Takashi (Kanbei), Mifune Toshirô (Kikuchiyo), Miyaguchi Seiji (Kyûzô), Chiaki Minoru (Heihachi), Katô Daisuke (Shichirôji), Kimura Isao (Katsushirô), Inaba Yoshio (Gorobei), Hidari Bokuzen (Yosaku), Fujiwara Kamatari (Saizô), Tsuchiya Yoshio (Rikichi), Shimazaki Yukiko (la femme de Rikichi), Tsushima Keiko (Shino), Tazaki Jun, Tôno Eijirô, Miyoshi Eiko, Sengoku Noriko.
Nous sommes à la fin de l'époque des guerres civiles (au XVIe siècle). A l'époque de la moisson, les brigands, affamés, attaquent .. Ce village montagnard qui a déjà subi leur assaut redoute ce pillage. Le conseil du village se réunit donc autour du vénérable chef et on décide d'engager cette année des samouraï pour protéger le village. Trois paysans partent à la recherche des « mercenaires ». Ils rencontrent le premier samouraï, le vétéran Kanbei, et grâce à sa collaboration, les six autres samouraï sont réunis : Heihachi, Shichirôji, Kyûzô, Katsushirô, Gorobei et Kikuchiyo. Ce dernier, d'origine paysanne, dont la famille a été massacrée par les bandits, se fait passer pour un jeune samouraï. L'accueil que les villageois réservent aux sept samouraï est mitigé, mais par l'intermédiaire de Kikuchiyo, la méfiance disparaît peu à peu et tout le monde se met au travail, en fortifiant le village, creusant des tranchées, bouchant des entrées, s'entraînant au maniement des armes pour être prêts à lutter contre les brigands qui vont attaquer à cheval. Un paysan veuf, Saizô, qui se méfie toujours des samouraï, coupe les cheveux de sa fille Shino et la déguise en garçon. Mais le secret est découvert par le jeune Katsushirô. Un sentiment d'amour naît entre le samouraï et la paysanne.
Au temps de la récolte, les bandits attaquent en effet le village. La veille de la guerre fatale, Shino emmène Katsushirô dans un grenier caché pour se donner à lui. La bataille commence. Après plusieurs attaques, les brigands pénètrent dans le village... Tous les bandits sont exterminés mais quatre samouraï, y compris Kikuchiyo, sont tués. Kanbei, Katsushirô et Shichirôji seuls sont survivants. A côté des tombeaux des quatre samouraï, les paysans chantent joyeusement, en plantant le riz. « Ce sont eux, les vainqueurs, et non pas nous. Les samouraï sont comme un vent qui passe sur le sol. Les paysans vivent pour toujours avec la terre », dit Kanbei.

1955 IKIMONO NO KIROKU (CHRONIQUES D'UN ETRE VIVANT, ou JE VIS DANS LA PEUR, ou SI LES OISEAUX SAVAIENT). 10 bobines. 2 838 m. 1 h 44 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira, Hashimoto Shinobu et Oguni Hideo. **Phot.** : Nakai Asakazu. **Mus.** : Hayasaka Fumio. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Sortie** : le 22 novembre 1955. Classé quatrième des dix meilleurs films de 1955. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Nakajima Kiichi), Miyoshi Eiko (sa femme, Toyo), Shimizu Masao (Yamazaki Takao), Sengoku Noriko (Kimie), Chiaki Minoru (Jirô), Aoyama Kyôko (Sue), Negishi Akemi (Kuribayashi Asako), Tachikawa Yôichi (Suyama Ryôichi), Shimura Takashi (Harada), Mitsuda Ken (Araki), Tôno Eijirô (le vieil homme du Brésil), Fujiwara Kamatari (Okamoto), Hidari Bokuzen (le fermier), Nakamura Nobuo (le psychiatre).
Le vieux Nakajima Kiichi, riche industriel, ayant son usine, est le chef d'une famille nombreuse : il subvient au besoin de son épouse Toyo, de ses deux fils Ichirô et Jirô, de l'épouse d'Ichirô, Kimie, de ses deux filles Yoshi et Sue, de Yamazaki, mari de Yoshi et de deux concubines avec leurs enfants. Kiichi est hanté par la peur de la guerre atomique et pense pratiquement à émigrer avec toute sa famille au Brésil qui est pour lui le seul endroit en sécurité sur cette terre. Pour cela, il va consacrer tout ce qu'il possède. Or, ayant peur qu'il gaspille ainsi leurs biens, les deux fils et la fille, ainsi que leurs conjoints ont convaincu la mère, Mme Nakajima, d'entreprendre une action auprès du « Tribunal des Familles » pour déclarer Kiichi mentalement incapable de gérer les biens de la famille. A l'audience du Tribunal, Kiichi déclare : « Mourir, ça va. Mais je ne veux pas être tué ! », ce qui impressionne le dentiste Harada qui fait partie du Tribunal. Dans la seconde audience, à la demande des fils Nakajima, la cour prive Kiichi de tous ses droits civils. Ainsi les projets de Kiichi échouent. Epuisé et traumatisé, il est terrassé par une crise nerveuse. Pendant qu'il est cloué au lit, une lutte secrète et laide se livre entre les différents membres de la famille, en vue de l'éventuel partage de son héritage. Une nuit, Kiichi, revient tout d'un coup à lui et se redresse avec une idée fixe... Se disant que, s'il était ruiné, sa famille accepterait de partir avec lui pour le Brésil, il met feu à son usine. Devant les décombres de ce qui était le fruit de tant d'années de labeur, on le retrouve les cheveux blanchis en une nuit. Quelques jours après, le dentiste Harada va voir Kiichi enfermé dans un asile de fous et, non sans étonnement, il le trouve heureux, se croyant en sécurité, loin de la Terre brûlante.

1957 KUMONOSU JO (LE CHATEAU DE L'ARAIGNEE). 11 bobines. 3 008 m. 1 h 50 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira, Oguni Hideo, Hashimoto Shinobu et Kikushima Ryûzô, d'après la pièce de Shakespeare « Macbeth ». **Phot.** : Nakai Asakazu **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô **Sortie** : le 15 janvier 1957. Classé cinquième des dix meilleurs films de 1957. Ours d'argent au Festival de Venise 1957. Prix de la Critique Internationale. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Washizu Taketoki), Yamada Isuzu (Asaji), Sasaki Takamaru (Tsuzuki Kuniharu), Tachikawa Yôichi (Tsuzuki Kunimaru), Shimura Takashi (Odagura Noriyasu), Chiaki Minoru (Miki Yoshiaki), Kubo Akira (Miki Yoshiteru), Naniwa Chieko (la sorcière), Kimura Isao (un soldat-fantôme).
En pleine époque des guerres civiles... Au retour d'une campagne victorieuse, Washizu Taketoki, le commandant de la Forteresse no 1, et Miki Yoshiaki, le commandant de la Forteresse no 2, deux généraux de Tsuzuki Kuniharu, le seigneur du « Château de l'Araignée », rencontrent dans une forêt sombre, pendant une averse, une vieille sorcière, qui leur prédit que Taketoki sera commandant du Château du Nord, puis seigneur du « Château de l'Araignée », que Yoshiaki sera commandant de la Forteresse no 1 et que le fils de ce dernier succédera sur le trône à Taketoki. Le soir même, le seigneur Kuniharu vient en effet nommer Taketoki commandant du Château du Nord et Yoshiaki commandant de la Forteresse no 1. Hanté par la prophétie qui s'est déjà en partie réalisée, mais aussi poussé par la diabolique Asaji, son épouse, Taketoki assassine Kuniharu pour s'emparer du trône. Ensuite, toujours à l'instigation de sa femme, Taketoki décide de faire assassiner son meilleur ami Yoshiaki ainsi que son fils Yoshiteru, mais ce dernier réussit à s'échapper. Les remords l'assaillent et, poursuivi par le spectre de Yoshiaki qui lui apparaît pendant un banquet, Taketoki s'en va consulter la vieille sorcière, qui lui dit qu'il ne sera vaincu que le jour où la forêt de « la Main des araignées » s'avancera pour attaquer le château. Cependant, Asaji, devenue folle après avoir mis au monde un enfant mort-né, cherche vainement

à ôter de ses mains une tache de sang imaginaire. L'armée d'Odagura Noriyasu et de Miki Yoshiteru, ayant à sa tête Kunimaru, le fils de Kuniharu, se prépare à attaquer Taketoki. En passant dans la forêt de « la Main des Araignées », les soldats coupent des rameaux et derrière ce rideau de feuillage, ils se mettent en marche vers « le Château de l'Araignée ». Taketoki voit que la forêt s'avance vers son château. Il sera tué par les flèches ennemies.

1957 DONZOKO (LES BAS-FONDS). 12 bobines. 3 423 m. 2 h 5 mn. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira et Oguni Hideo, d'après la pièce de Gorki « Les Bas-Fonds ». **Phot.** : Yamazaki Kazuo. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Sortie** : le 17 septembre 1957. **Classé dixième des dix meilleurs films de 1957. Interprétation** : Nakamura Ganjirô (Rokubei), Yamada Isuzu (Osugi), Kagawa Kyôko (Okayo), Ueda Kichijirô (Shimazô), Mifune Toshirô (Sutekichi), Tôno Eijirô (Tomekichi), Miyoshi Eiko (Asa), Negishi Akemi (Osen), Kiyokawa Nijiko (Otaki), Mitsui Kôji (Kisaburô), Fujiwara Kamatari (« l'acteur »), Chiaki Minoru (« Tonosama »), Tanaka Haruo (Tatsu), Hidari Bokuzen (Kahei), Watanabe Atsushi (Kuma), Fujiteyama (Tsugaru), Fujiki Yû (Unokichi).
L'action se déroule vers la fin de l'ère Edo (au début du XIXe siècle), sous le régime féodal, dans un milieu de vagabonds et de déclassés, dans un repère sombre et puant coupé de l'extérieur par un ravin. Le vieil usurier Rokubei a fait de ce taudis un asile pour les clochards. On trouve parmi les locataires toutes sortes de ratés, de désespérés, de rebuts de la société : un voleur, une prostituée rêveuse, un acteur raté et alcoolique, un vieil artisan en chômage, un ancien samouraï déchu qu'on interpelle ironiquement par « Tonosama » (Votre Seigneurie), un ancien aventurier qui est resté cinq ans en prison pour son meurtre, etc. Un jour, un vieil homme en habit de pèlerin, nommé Kahei, débonnaire et prédicateur, arrive là et essaie de comprendre et de consoler tout le monde...
Amant d'Osugi, femme du vieil usurier, le jeune voleur Sutekichi est amoureux d'Okayo, sœur d'Osugi. Osugi veut le convaincre de tuer son mari par amour pour elle. Sutekichi tuera le vieux, mais pour une tout autre raison : pour protéger Okayo de la brutalité de Rokubei et de sa femme. Sutekichi et Osugi seront arrêtés par la police...

1958 KAKUSHI TORIDE NO SAN AKUNIN (LA FORTERESSE CACHEE). 10 bobines. 3 801 m. 2 h 19 mn. Tohoscope. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod. et distribution** : Tôhô. **Scén.** : Kurosawa Akira, Kikushima Ryûzô, Oguni Hideo et Hashimoto Shinobu, d'après une idée de Kikushima Ryûzô. **Phot.** : Yamazaki Kazuo. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Sortie** : le 28 décembre 1958. Classé deuxième des dix meilleurs films de 1958. Ours d'argent au festival de Berlin et le prix de la critique internationale. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Makabe Rokurôta), Uehara Misa (la princesse Yuki), Fujita Susumu (Tadokoro Hyôe), Chiaki Minoru (Tahei), Fujiwara Kamatari (Matashichi), Shimura Takashi (Nagakura Izumi), Miyoshi Eiko (la vieille femme de chambre), Higuchi Toshiko (la paysanne), Mitsui Kôji, Satô Makoto, Kosugi Yoshio.
A l'époque des guerres civiles, période anarchique des « états combattants »... La famille Akizuki a été vaincue et exterminée par la famille Yamana de la province voisine. Protégeant la princesse Yuki, Makabe Rokurôta, le samouraï-général, s'est enfermé avec des survivants dans la forteresse cachée, en attendant l'occasion de s'enfuir vers la province amie où règne la famille Hayakawa. Dans une source près de la forteresse sont cachées des barres d'or, trésor familial destiné à la restauration du trône. Or, Makabe rencontre deux paysans, Tahei et Matashichi. Par la promesse d'une somme d'or, il va se servir d'eux pour brouiller les pistes. La princesse se joindra à eux, se faisant passer pour une paysanne sourde-muette et le trésor sera caché dans des fagots de bois. Ainsi cette étrange équipée se dirige-t-elle vers la ligne de démarcation Akizuki-Yamana. Dans une petite auberge, Makabe, à la demande de la princesse, sauve une jeune paysanne en l'achetant au marchand de jeunes filles. En plein milieu de la capitale ennemie, le groupe est reconnu par des soldats et Makabe est obligé de se défendre, puis il se retrouve face à face avec le fameux général Tadokoro Hyôe. Après un dur combat à la lance, Makabe sort vainqueur. Tadokoro, blessé, demande à Makabe de lui trancher la tête pour ne pas le laisser déshonoré. Makabe le laisse vivant. Profitant de « la Fête du Feu » célébrée dans la région, le groupe suit la procession qui aboutit au bûcher, autour duquel on fait la ronde en dansant et en jetant au feu fagot après fagot, sous l'œil vigilant des guerriers Yamana. Le lendemain matin, les cinq compagnons fouillent les cendres afin de ramasser l'or, lorsqu'ils sont encerclés et capturés par les ennemis. Les deux paysans s'enfuient. Au moment où ils sont conduits au lieu d'exécution, Tadokoro apparaît, affreusement défiguré par son seigneur pour avoir été battu en duel par Makabe. Au lieu de se venger, il fouette brusquement les chevaux chargés du trésor et laisse Makabe et la princesse partir vers le pays ami des Yamana...

1960 WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU (LES SALAUDS DORMENT EN PAIX). 10 bobines. 4 123 m. 2 h 32 mn. Tohoscope. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod.** : Tôhô et Kurosawa Production. **Scén.** : Kurosawa Akira, Oguni Hideo, Hisaita Eijirô, Kikushima Ryûzô et Hashimoto Shinobu. **Phot.** : Aizawa Yuzuru. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Distribution** : Tôhô. **Sortie** : le 4 septembre 1960. Classé troisième des dix meilleurs films de 1960. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Nishi Kôichi) Mori Masayuki (Iwabuchi), Kagawa Kyôko (Yoshiko), Mihashi Tatsuya (Tatsuo), Katô Takeshi (Itakura), Shimura Takashi (Moriyama), Nishimura Akira (Shirai), Fujiwara Kamatari (Wada) Mitsuda Ken (Arimura), Sazanka Kyû (Kanako), Sugai Kin (Wada Tomoko), Ryû Chishû (Nonaka), Miyaguchi Seiji (Okakura), Nakamura Nobuo (l'avocat), Fujita Susumu (le policier), Mitsui Kôji (le journaliste).
Le film commence par une somptueuse réception organisée à l'occasion du mariage de Yoshiko, fille d'Iwabuchi, vice-président de la Corporation pour le développement du Territoire, et de Nishi Koichi, son secrétaire privé. Au milieu de la réception, la police arrive discrètement pour arrêter Wada, un des administrateurs de la Corporation. Les nombreux convives attablés autour des jeunes mariés voient ensuite un serviteur porter un immense gâteau qui a la forme d'un grand immeuble moderne. Cela évoque aux gens une affaire de corruption scandaleuse qui éclata il y a cinq ans et qui mit en cause Iwabuchi et ses collaborateurs Moriyama et Shirai. Mais l'affaire fut alors étouffée à la suite du suicide d'un fonctionnaire nommé Furuya.
La police interroge Wada et le comptable Miura au sujet d'une nouvelle affaire de corruption entre la Corporation et une compagnie immobilière. Relâchés sans avoir donné aucun renseignement, Miura se suicide en se jetant devant un camion et Wada tente lui aussi de se jeter dans le cratère d'un volcan, mais celui-ci est arrêté juste à temps par Nishi, le gendre d'Iwabuchi. Or, Nishi le gardera à sa disposition, tout en laissant circuler la nouvelle que Wada est mort. Un événement mystérieux a lieu par la suite : Shirai découvre qu'une grosse somme d'argent a disparu du coffre-fort dont seuls Shirai et le défunt Wada connaissaient la combinaison. Le soir même, Shirai voit l'apparition de Wada et devient fou. C'est alors qu'on comprend que Nishi est le propre fils de Furuya qui fut la malheureuse victime de l'affaire de corruption d'il y a cinq ans. Nishi continue systématiquement sa vengeance : il enlève Moriyama, l'enferme dans une usine militaire abandonnée et le soumet à la torture de la faim pour obtenir ses aveux sur la vérité de l'affaire. Entre temps, Nishi s'est attaché à son épouse Yoshiko qui l'aime avec une égale tendresse. Mais, à la suite d'une imprudence de Yoshiko qui s'est laissée prendre dans le piège de son père Iwabuchi, le refuge où Moriyama est enfermé sera découvert, et Nishi se trouvera assassiné juste au terme de sa mission.

1961 YOJINBO (LE MERCENAIRE, ou LE GARDE DE CORPS). 7 bobines. 3 025 m. 1 h 50 mn. Tohoscope. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod.** : Tôhô et Kurosawa Production. **Scén.** : Kurosawa Akira et Kikushima Ryûzô. **Phot.** : Miyagawa Kazuo. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Distribution** : Tôhô. **Sortie** : le 25 avril 1961. Classé deuxième des dix meilleurs films de 1961. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Sanjûrô), Tôno Eijirô (le tenancier de l'auberge), Kawazu Seizaburô (Seibei), Yamada Isuzu (Orin), Fujita Susumu (Maître Honma), Sazanka Kyû (Ushitora), Katô Daisuke (Inokichi), Nakadai Tatsuya (Unokichi), Fujiwara Kamatari (Tazaemon), Shimura Takashi (Tokuemon), Nishimura Akira (Kuma), Tsuchiya Yoshio (Kohei), Tsukasa Yôko (Nui).
Vers la fin de l'ère Edo... Un jour, un « ronin » nommé Sanjuro, apparaît dans une petite ville où règne l'insécurité due à l'opposition violente et sanglante de deux gangs de truands · Seibei, un marchand de soie, soutenu par le maire Tazaemon, est à la tête de l'un et l'autre est dirigé par Ushitora, allié de Tokuemon, gros fabricant de saké qui a pour ambition le poste du maire. Sanjuro, proposant ses services tantôt à l'un et tantôt à l'autre des deux gangs, semble attendre une augmentation de prix de leur part pour s'engager comme mercenaire. Unosuke, le frère cadet d'Ushitora, rentre de voyage, avec un pistolet qu'il manie avec une habileté dangereuse. Sanjuro s'engage dans le gang d'Ushitora. Or, Tokuemon, le financier du gang d'Ushitora, a pris comme maîtresse Nui, la femme légitime d'un pauvre fermier, Kohei, qu'il avait dû laisser en paiement d'une dette de jeu. Sanjuro se jette dans la mêlée pour faire échapper Nui avec son mari, ce qui sera cependant découvert par Unosuke et Sanjuro sera enfermé et torturé dans les entrepôts d'Ushitora. Mais Sanjuro parvient à s'échapper. Ushitora attaque la maison de Seibei après y avoir mis feu et extermine toute la famille de ce dernier. Le gang d'Ushitora triomphe, quand Sanjuro fait son apparition et provoque Unosuke en duel : le sabre de Sanjuro sera plus rapide que le pistolet d'Unosuke. « La ville deviendra tranquille », dit Sanjuro en partant.

1962 TSUBAKI SANJURO (SANJURO DES CAMELIAS). 7 bobines. 2 614 m. 1 h 38 mn. Tohoscope. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod.** : Tôhô et Kurosawa Production **Scén.** : Kurosawa Akira, Kikushima Ryûzô et Oguni Hideo, d'après une nouvelle de Yamamoto Shûgorô. **Phot.** : Koizumi Fukuzô et Saitô Takao. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Distribution** : Tôhô. **Sortie** : le 1er janvier 1962. Classé cinquième des dix meilleurs films de 1962. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Sanjûrô), Nakadai Tatsuya (Muroto Hanbei), Kayama Yûzô (Izaka Iori), Kobayashi Keiju (le garde), Shimizu Masao (Kikui), Shimura Takashi (Kurofuji), Fujiwara Kamatari (Takebayashi), Itô Yûnosuke (Mutsuda), Irie Takako (Mme Mutsuda), Dan Reiko (Chidori), Hirata Akihiko, Tanaka Kunie, Tachikawa Kan, Kubo Akira, Tsuchiya Yoshio, Ebara Tatsuji.
Un autre épisode avec Sanjuro, « ronin » vagabond, qui fait son apparition cette fois dans un petit état féodal où un groupe de neuf jeunes samouraï prépare en secret une révolution politique pour supprimer la corruption et évincer le malfaisant entourage du seigneur Mutsuda. C'est Iori, le cousin de celui-ci, qui se trouve à la tête des révolutionnaires. Mais leur plan n'ayant pas été approuvé par Mutsuda, les jeunes révolutionnaires sollicitent l'aide de Kikui, inspecteur général, qui leur accorde son appui sur le champ. Sanjuro s'en mêle par hasard. Il se rend compte tout de suite de la véritable situation : en fait, Kikui qui joue à l'honnête justicier est leur ennemi le plus féroce, et au contraire, Mutsuda est leur ami. Entre temps, Mutsuda a été enlevé par le gang de Kikui, et sa femme et sa fille Chidori sont enfermées chez elles, surveillées par les samouraï de Kikui. Sanjuro et les neuf jeunes samouraï réussissent à libérer les deux femmes. Ils vont s'installer dans une maison à côté de « la demeure de corruption » du majordome Kurofuji, où, en effet, le seigneur Mutsuda est enfermé. Sanjuro va voir Muroto, le chef samouraï de Kikui, pour lui demander de l'engager comme mercenaire. Ignorant sa connivence avec les révolutionnaires, Muroto l'accueille pour lui confier les dessous de l'intrigue. Ainsi Sanjuro réussit-il à constater la situation des ennemis. Après maintes intrigues et bagarres, le seigneur est sauvé et les ennemis sont vaincus. Mais, fou de rage, Muroto qui s'est enfui provoque Sanjuro en duel. Sanjuro gagne, puis s'éloigne vers on ne sait où...

1963 TENGOKU TO JIGOKU (ENTRE LE CIEL ET L'ENFER). 10 bobines. 3 924 m. 2 h 23 mn. Tohoscope. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod.** : Tôhô et Kurosawa Production. **Scén.** : Kurosawa Akira, Oguni Hideo, Hisaita Eijirô et Kikushima Ryûzô, d'après la nouvelle d'Ed McBain « King's Ransom ». **Phot.** : Nakai Asakazu et Saitô Takao. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Distribution** : Tôhô. **Sortie** : le 1er mars 1963. Classé deuxième des dix meilleurs films de 1963. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Gondô Kingo), Kagawa Kyôko (sa femme Reiko), Yamazaki Tsutomu (Takeuchi), Nakadai Tatsuya (le détective Tokura), Kimura Isao (le policier Arai), Sada Yutaka (le chauffeur boru), Tsuchiya Yoshio (Mori HHandavû), Dan Reiko (Osugi), suke (Babe), Nakamura Nobuo (Ishimaru), Tazaki Jun (Kamiya), Shimura Takashi, Fujita Susumu, Katô Takeshi, Tsuchiya Yoshio, Chiaki Minoru, Mitsui Kôji, Tôno Eijirô, Fujiwara Kamatari, Nishimura Akira, Sugai Kin, Shimizu Masao, Kitamura Kazuo.
Sur la hauteur de Yokohama se trouve une luxueuse maison moderne, dominant de haut la ville basse et les modestes foyers : c'est celle de Gondô Kingo, « fondé de pouvoirs » d'une grosse fabrique de chaussures. Résistant contre la menace de ses associés, il s'est décidé à rassembler tous ses biens, quelque 50 millions de yens, pour acheter les 19 % des parts de la compagnie, ce qui lui donnerait la majorité et le contrôle absolu de l'affaire... lorsqu'une voix mystérieuse lui apprend par téléphone que, pris pour son fils, le petit enfant de son chauffeur Aoki vient d'être kidnappé et que, pour le revoir vivant, il faut verser une rançon de 50 millions de yens. Le voici donc devant un dilemme : faut-il abandonner son affaire ou l'enfant de son chauffeur qui ne peut évidemment pas payer la rançon ? Après bien des hésitations, et surtout supplié par sa douce femme Reiko et son pauvre chauffeur, il décide de payer la rançon. Pour la remise de la rançon, le kidnappeur lui a indiqué un train rapide d'où il doit lancer par la fenêtre la sacoche contenant les billets à l'endroit désigné... Ainsi le petit garçon est-il rendu, mais Gondô se trouve frustré de ses 50 millions.
Faisant appel aux vagues souvenirs de l'enfant, la police commence à chercher le criminel et, après maintes recherches, elle arrive enfin à repérer un jeune interne d'un hôpital .. Finalement, toute la fortune est rendue à Gondô, mais trop tard pour agir au sein de la compagnie dont il a, entre temps, perdu la direction.
Condamné à mort, le jeune criminel Takeuchi demande à voir Gondô. Et c'est dans le parloir de la prison qu'il apprend les motifs du rapt. L'ex-interne avoue : « Ma vie était d'une misère infernale tandis que vous jouissiez d'une douce vie paradisiaque ! » Gondô recommencera tout à zéro.

1965 AKAHIGE (BARBEROUSSE). 14 bobines. 5 069 m. 3 h 05 mn. Tohoscope. **Réal.** : Kurosawa Akira. **Prod.** : Tôhô et Kurosawa Production. **Scén.** : Kurosawa Akira, Ide Masahito, Oguni Hideo et Kikushima Ryûzô, d'après la nouvelle de Yamamoto Shûgorô « Akahige Shinryô Dan » (histoire de la clinique de Barberousse). **Phot.** : Nakai Asakazu et Saitô Takao. **Mus.** : Satô Masaru. **Décors** : Muraki Yoshirô. **Distribution** : Tôhô. **Sortie** : le 5 avril 1965. Classé premier des dix meilleurs films de 1965. **Interprétation** : Mifune Toshirô (Niide Kvojô, dit « Barberousse »), Kayama Yûzô (Yasumoto Noboru), Kagawa Kyôko (la folle), Fujiwara Kamatari (Rokusuke), Negishi Akemi (Okuni), Yamazaki Tsutomu (Sahachi), Kuwano Miyuki (Onaka), Sugimura Haruko (la maîtresse de la maison close), Niki Terumi (Otoyo), Zushi Yoshitaka (« le Petit Raton »), Tanaka Kinuyo (la mère de Yasumoto Noboru), Tsuchiya Yoshio (Mori Handayû), Dan Reiko (Osugi), Ebara Tatsuji (Tsugawa Genzô), Yanagi Eijirô (Rihei), Chiba Nobuo (le seigneur Matsudaira Iki), Tôno Eijirô (Goheiji), Shimura Takashi (Izumiya Tokubei), Naitô Yôko (Masae).
Après trois ans d'études médicales à Nagasaki, la capitale de la médecine à l'époque d'Edo, le jeune Yasumoto Noboru rentre à Edo (ancien Tokyo), rêvant à sa carrière brillante. Mais, chose décevante, il est mis en poste dans une pauvre clinique de Koishikawa où le médecin-chef Barberousse, homme intelligent et robuste, soigne bénévolement les pauvres gens du quartier. Yasumoto, contrarié au début, commence peu à peu à être attiré par le caractère de Barberousse et son activité. Dans la clinique, il rencontre beaucoup de gens « humiliés et offensés » : une belle folle obsédée, le vieux Rokusuke mourant abandonné et sa fille Okuni que la misère a fait assassiner son mari, le brave charpentier Sahachi qui avoue avant sa mort sa triste histoire d'amour avec Onaka... ce qui ne manquera pas d'émouvoir le jeune interne et de lui faire entrevoir la vérité de la vie réelle. Un jour, Barberousse et Yasumoto sauvent Otoyo, jeune fille de seize ans, obligée de se prostituer, et le maître le charge de s'occuper d'elle. Yasumoto réussira à la remettre dans le droit chemin et, d'autre part, sauvera d'un suicide collectif une famille dans laquelle se trouve un petit garçon, chapardeur, surnommé « le Petit Raton ».
On arrange le mariage de Yasumoto avec Masae, la fille d'un samouraï de haute classe, puis il est appelé par le gouvernement au poste du médecin-chef dont il rêvait. Mais maintenant, il ne s'intéresse plus ni à l'argent ni à la gloire et décide de rester à la clinique avec ses pauvres malades pour suivre le chemin tracé par Barberousse. — Y.K.

4 films français

Brigade anti-gangs. Film en scope et couleur de Bernard Borderie, avec Robert Hossein, Raymond Pellegrin, Gabriele Tinti, Philippe Lemaire, Michel Galabru. — Emules français et poussifs des célèbres policiers de télévision américains, « les incorruptibles ». Bien entendu, dirigés par Bernard Borderie, cette brigade antibrigands est trop peu efficace pour qu'il vienne à l'idée de tout gang sérieux de tenter même de la corrompre. Le flic français — au cinéma tout au moins — est triste, bon et bête. Il n'y a rien à en tirer. « Incorruptible », oui, mais par défaut. Notons toutefois la rentrée de Raymond Pellegrin dans le rôle du salaud de service, faire-valoir en gris délavé de la gloire de nos policiers. Abject. L'affaire Borderie est classée. — J.-L C.

Le Facteur s'en va-t-en guerre. Film en scope et couleur de Claude Bernard-Aubert, avec Charles Aznavour, Michel Galabru, Pierre Mondy, Jess Hahn, Daniel Ceccaldi. — Remake miteux du « Pont de la rivière Kwaï », avec le petit Charles dans le rôle de Rudolf Valentino exerçant ses ravages dans les rizières. Une escouade comique de troupiers français, avec capitaine et lieutenant tout à fait à la hauteur, plus un facteur qui s'est trompé de train à Saint-Lazare, un valeureux légionnaire ex-Hitler-Jüngend et un journaliste américain incarné par l'ex-catcheur Jess Hahn, tombe aux mains des Viets, dans la plaine des Jarres. Mais l'esprit de chambrée est plus fort que la propagande communiste. Et il ne faudra rien de moins que le saut à la perche pour s'évader de la prison de bambou et se retrouver, à vélo, Indochinoise en bandoulière, sur les Champs. Les pièges bien connus de la dialectique mènent, admirable effet, Bernard-Aubert à parodier platement les pires bandes antirouges et jaunes. Racisme, bêtise et démagogie ne suffisent pas non plus à faire un film engagé. — J.-L. C.

Pas de panique. Film de Sergio Gobbi, avec Pierre Brasseur, Alain Barrière, Roland Lesaffre. — Sur une idée de Prosper Mérimée, Sergio Gobbi, empruntant au « Roméo et Juliette » de Shakespeare, à « l'Orestie », à l' « Horace » de Corneille, réalise sans humour le roman gai de Yvan Audouard et veut nous faire croire à l'existence de bandits corses. Hélas, depuis « Adieu Philippine » et le Club Méditerranée, cette île qui nous est chère importe, en même temps que ses touristes, ses gangsters du continent. Royaume du roman-photo et des producteurs ruinés, la voilà patrimoine des cinéastes sans idée. Mais le massacre d'une quinzaine d'acteurs et celui du jeu de Brasseur patriarche permettent à la farce de reprendre ses droits. J.-L. C.

Surcouf, le Tigre des sept mers. Film en scope et couleur de Sergio Bergonzelli, et Roy Rowland, avec Gérard Barray, Antonella Lualdi, Geneviève Casile, Terence Morgan, Armand Mestral. — Surcouf n'étant ni Jean Lafitte, ni John Paul Jones, le scénario se perd dans des actions secondaires sans aucun intérêt. Roy Rowland a, paraît-il, supervisé l'ensemble, mais on chercherait vainement trace de punch américain dans cette fable strictement destinée aux habitants de Saint-Malo. A noter une vingtaine de plans du « Fils du Capitaine Blood » de Tullio Demichelli et Yakima Canutt. On y reconnaît Walter Barnes et on y soupçonne Sean Flynn. — P. B.

11 films américains

The Aqua Sex (Aqua Sex). Film en couleur de John Lamb, avec Gaby Martone, George Rowe, Gonzalez-Gonzalez, Timothy Carey. — Deux misanthropes fuient ce monde et émigrent dans celui du silence. Très vite, ils se haïssent. Un troupeau d'otaries qui revenaient de visiter la piscine du Lido assiste au duel. Le rempart de leurs seins se dressera pour protéger le bon plongeur, qui croit aux sirènes parce que disciple de Darwin. S'il l'eût été d'Archimède, il eût vite aperçu que tout corps plongé dans l'eau subit une poussée réparatrice égale au volume de liquide déplacé. Et ce volume n'est pas mince. — J.-L. C.

Arabesque (Arabesque). Film de Stanley Donen. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Around the World under the Sea (Le Tour du monde sous les mers). Film en couleur et panavision de Andrew Marton, avec Lloyd Bridges, Shirley Eaton, Brian Kelly, David McCallum, Keenan Wynn. — Impeccable travail technique au profit d'un sujet dont se désintéresse le spectateur dès la fin de la première bobine. Les séquences de seconde équipe n'étant même plus de Marton (ce qui est un comble), déplorons la banalité du récit, typique des productions Ivan Tors. Seules trois ou quatre touches (la maison sous-marine de Keenan Wynn) nous rappellent que Marton, s'il ne le montre pas toujours, a en tout cas plus d'un tour dans son sac. — P. B.

Duel at Diablo (La Bataille de la vallée du Diable). Film de Ralph Nelson. — Voir critique dans ce numéro, page 72.

Girl Happy (La Stripteaseuse effarouchée). Film en panavision et couleur de Boris Sagal, avec Elvis Presley, Shelley Fabares, Gary Grosby, Norman Grabowski. — Grotesque de bout en bout, c'est un des plus minables Presley. Certes, voir Elvis de plus en plus empoté esquisser quelques pas de danse ou encore Elvis moins équivoque que jamais être ému par une cohorte de détenues fort prévenantes peut divertir passagèrement si l'on veut bien y mettre énormément de bonne volonté. J. B.

Marriage on the Rocks (Les Inséparables). Film en panavision et couleur de Jack Donohue, avec Frank Sinatra, Deborah Kerr, Dean Martin, Cesar Romero, Tony Bill. — Un quart d'heure suffit pour comprendre que Sinatra est devenu un vieux con. Il fait la noce, mais tient à ce que sa fille reste vierge. On comprend que Deborah Kerr, si moche fût-elle devenue, ait envie de divorcer. — M. M.

McHale's Navy (La Flotte se mouille). Film en couleur de Edward J. Montagne, avec Ernest Borgnine, Joe Flynn, Tim Conway, George Kennedy, Marcel Hillaire. — A l'origine, une émission de T.V., ici adaptée pour le grand écran. Nul à tous les niveaux, le film incite tout de même à poser une question : pourquoi l'Universal, qui a toujours dans ses caves une demi-douzaine de films de Sirk encore inédits, ne se décide-t-elle pas à les sortir plutôt que ce pensum marin, d'ailleurs voué au plus total échec commercial ? — R. C.

The Oscar (La Statue en or massif). Film en couleur de Russell Rouse, avec Stephen Boyd, Elke Sommer, Jill St.John, Ernest Borgnine, Eleanor Parker. — Après « The Carpetbaggers », « Harlow », inlassable apparaît la fascination de Joseph E. Levine pour le Hollywood qu'il n'a pas connu — et qu'il ne connaîtra jamais. Levine est le seul et dernier producteur américain à prendre son rôle pour une mission, et à le jouer avec un sérieux qui le conduit à la limite de la parodie. Il évoque ces rois d'après la royauté, tout entiers tournés vers le passé glorieux de leurs prédécesseurs, et qui s'efforcent, alors que le jeu n'en vaut plus la chandelle, de les singer, d'en égaler le faste, d'en redorer les ruines. Ici, amère dimension, c'est de l'insigne même de cette gloire oubliée qu'il s'agit : l'Oscar d'or, la récompense des meilleurs. Levine n'aura jamais cet Oscar, et pourrait-il l'avoir que

ce serait sans noblesse — sans la vraie noblesse des anciens, puisqu'il est parvenu. « The Oscar », étrangement, est le film des ratés. Levine, ombre des nababs du passé, Russell Rouse, guère sorti des séries B., Stephen Boyd enfin et surtout, revenant à qui son ambition promettait la célébrité et dont la carrière tourna court. Film de masochistes donc, de nostalgiques qui se torturent du regret de leurs espérances. C'en est assez pour conférer le ton le plus original à l'œuvre : une sorte de rage impuissante, une caricature tragique, une évocation envieuse et morbide des vertus passées : efficacité, dramatisation, caractérisation psychologique, luxe et violence. La résistible ascension de « Frankie », sa carrière bâtie sur la haine et la fureur, le chantage et le mensonge, le portrait noir d'une star qu'un autre « Frank » (Sinatra, non sans allusion perfide) frustre à la dernière seconde de son couronnement, les juges de l'Academy Award récompensant toujours le vrai talent et ne se laissant pas abuser par les trucs publicitaires, ce pourrait être, en même temps que son sujet, la morale de ce film qui se nourrit de lui-même et se condamne au nom de la grandeur d'Hollywood. D'où, pour les amateurs de fables, un certain vertige. — J.-L. C.

The Roaring Twenties. Film de Raoul Walsh. — Voir, dans notre n° 102, « Petit Journal » (Mourlet), p. 38 ; dans notre n° 134, « Filmo commentée par Walsh », p. 23.

The Slender Thread (Trente minutes de sursis). Film de Sidney Pollack, avec Sidney Poitier, Anne Bancroft, Telly Savalas, Steven Hill, Paul Newlan. — Le sujet hésite constamment entre le drame psychologique (les raisons du suicide d'Anne Bancroft) et l'enquête policière à la Stone, d'où une contradiction interne au niveau du script. Mais Pollack, nouveau venu, et surtout Anne Bancroft, presque aussi admirable que dans « Seven Women », enlèvent l'ensemble. — P. B.

That Funny Feeling (Chambre à part). Film en couleur de Richard Thorpe, avec Sandra Dee, Bobby Darin, Donald O'Connor, Nita Talbot, Leo G. Carroll. — Nous aimions bien Richard Thorpe quand il faisait des films d'aventures à la Metro, d' « Ivanhoe » au « Prisonnier de Zenda », mais nous l'aimons beaucoup moins quand il s'en tient aux pâles comédies de l'Universal. Pourtant, il retrouve une certaine tradition de la comédie américaine, cet ensemble de conventions que Gordon, Jewison ou autres recherchent vainement depuis plusieurs années. Malgré Nita Talbot, une déception. — P. B.

6 films italiens

Agente XI-7 Operazione Oceano (X I top secret). Film en scope et couleur de Amerigo Anton, avec Lang Jeffries, Aurora de Alba, Rafael Bardem. — Toujours les Popov et neveux de l'Oncle Sam en dispute pour quelque invention diabolique. Z 7 - X 17, itinérant de donzelle en nénette, y mettra de l'ordre et rendra le terrible professeur Calvert à sa douce fille (interprétée par un charmant pléonasme). Cette mise en croix distille l'ennui des aubes sans fin. — J.-P. B.

Da Istanbul ordine di Uccidere (Istanbul carrefour de la Drogue). Film en scope et couleur de Alex Butler, avec Christopher Logan, Geraldine Pearsall. — Istanbul est un des panneaux dans lequel tombent les gens qui font du cinéma à raison de huit heures par jour montre en main, pas une minute de moins, et croient qu'en filmant un lieu aussi vaste et animé, ils peuvent y trouver et en exprimer la drogue, les femmes, le péril, les bateaux, la mort de Dieu, les coups de fusil, la proximité des Chinois, etc. Rien donc de plus incohérent et insignifiant que ce fouillis où ne passe pas la moindre information. Inversement il suffit à John Ford d'un plateau unique et d'une lumière artificielle pour tout dire. Mais lui ne porte pas de montre. J.-C. B.

Il Mostro di Venezia (Le Monstre de Venise). Film de D. Tavella, avec Luciana Gasper, Maureen Brown, Anita Todesco. — Ça n'a ni consistance ni tenue et ça se débine de partout. Beaucoup de plans fixes pour rendre les troubles plongées d'un patron d'hôtel dans les canaux de Venise à la recherche de sang féminin. Tavella n'est pas encore de taille à magnifier le grenouilleur. J.-C. B.

Io la conoscevo Bene (Je la connaissais bien). Film de Antonio Pietrangeli. — Voir critique dans ce numéro page 71.

Una pistola per Ringo (Un pistolet pour Ringo). Film en couleur de Duccio Tessari, avec Montgomery Wood, Fernando Sancho, Hally Hammond. — Le summum de la fumisterie dans la confection de westerns siciliens. Aimable cynisme, cynisme qui permet à un bandit de choisir ses victimes parmi la canaille des péons, d'après un critère ludique. Un matin, il décime selon la règle en vigueur dans les légions romaines. Un autre jour, il vise l'otage dans un miroir et le tue. Un beau soir, il groupe les malheureux au coude à coude et autour d'une table. On prend des paris comme à la roulette. Un pistolet chargé est lancé au milieu de la table. Le coup part, un homme est tué. Celui qui avait parié sur le mort empoche les mises. Le justicier étant aussi crapule que les hors-la-loi, ce jeu est recommandé pour vos prochaines soirées d'hiver. M. M.

Superseven chiama Cairo (Super 7 appelle le Sphinx). Film en scope et couleur de Umberto Lenzi, avec Roger Browne, Fabienne Dali, Massimo Serato, Rosalba Neri, Andrew Ray. — Nous sommes à la recherche d'un métal radioactif adroitement camouflé en objectif de caméra. Super 7 poursuit donc sa Super 8, et bientôt l'on ne sait plus quelle caméra filma ces insipides belles choses amateures ; et quand le détective atteint l'objectif, le film prend fin. C'est le processus inversé de « Film », de Beckett, où Keaton, lui, fuit le regard objectif de la caméra. Ici, outre, quand même, la technique démesurée (Super), le seul trait professionnel est celui de la bêtise. Ce n'est déjà pas si mal. — J.-P. B.

5 films allemands

Gern hab Ich die Frauen Gerkillt (Le Carnaval des barbouzes). Film en scope et couleur de Robert Lynn, Sheldon Reynolds, Alberto Cardone, Louis Soulanes, avec Stewart Granger, Lex Barker, Pierre Brice, Pascale Petit, Agnes Spaak. — Beaucoup plus que des barbouzes, c'est à un carnaval de cinéastes que l'on a droit : deux tâcherons, l'un français (Soulanes), l'autre anglais (Lynn), Sheldon Reynolds, auteur du très énigmatique « Foreign Intrigue », et Alberto Cardone, spécialiste de seconde équipe des westerns allemands, tous réunis pour filmer trois historiettes particulièrement nulles reliées entre elles de la façon la plus invraisemblable. Granger et Brice, en pleine forme, sauvent quelques plans. Peu. — R. C.

Der Schatz der Azteken (Les Mercenaires du Rio Grande). Film en scope et couleur de Robert Siodmak, avec Lex Barker, Gérard Barray, Michèle Girardon, Rik Battaglia, Fausto Tozzi. — Dans son pays d'origine, Siodmak n'a jamais retrouvé l'efficacité de (certains) de ses films américains, et cette évocation de la guerre de Maximilien et de Juarez n'échappe pas à cette triste constatation. Les invraisemblables erreurs d'interprétation n'arrangent rien. Et, pour sa distribution en France, le film, à l'origine en deux parties d'une heure et

demie, se trouve honteusement mutilé, comme le furent le « Tigre » et le « Tombeau » dans les pays anglo-saxons. Même dans le cas d'un film médiocre comme celui-ci, cette pratique de plus en plus courante (la Paramount a raccourci « The Oscar » de 18 mn, coupant tout le rôle de Brennan, entre autres) reste aberrante. — P. B.

Die Todestrahlen des Dr. Mabuse (Mission spéciale au Deuxième Bureau). Film de Hugo Fregonese, avec Peter van Eyck, O.E. Hasse, Yvonne Furneaux, Leo Genn, Wolfgang Preiss. — Le film n'étant sorti qu'en V.F., il convient de prévenir le spectateur que la V.O. originale concerne de très près une de nos vieilles connaissances : Mabuse, que le titre V.F., ainsi que toute la copie française, oublient purement et simplement. Wolfgang Preiss joue de nouveau Mabuse, comme dans le film de Lang, et figure en bonne place au générique allemand, mais il est en revanche invisible sur la copie présentée en France. Mais ce Mabuse est un des plus faibles de la série, et malgré un point de départ qui rappelle « Das Testament des Dr. Mabuse » (celui de Lang, comme celui de Klinger), il tombe rapidement au niveau des Edgar Wallace de série. Ultime trahison du distributeur : Peter van Eyck appartient aux Services Secrets britanniques et n'a rien à voir avec le Deuxième Bureau. P.B.

Unter Geiern (Parmi les Vautours). Film en scope et couleur de Alfred Vohrer, avec Stewart Granger, Pierre Brice, Elke Sommer, Walter Barnes, Götz George. — Nouvel exploit de Winnetou et Old Surehand, remplaçant le Old Shatterhand habituel. Rien de nouveau, toujours une certaine efficacité, propre à cette série, mais aussi une abondance des personnages comiques de second plan, plus gênants que jamais. — R. C.

Winnetou III (Winnetou III). Film en scope et couleur de Harald Reinl, avec Lex Barker, Pierre Brice, Sophie Hardy, Rik Battaglia, Ralph Wolter. — A ce jour le meilleur western allemand. La politique du mythe chère à la série des Winnetou est ici poussée à son comble. La musique, la photo (plongées ou contre-plongées) ne tendent qu'à valoriser au maximum les deux héros, Winnetou et Old Shatterhand. Malgré Ralf Wolter, toujours redoutable, le film trouve dans ses trois dernières bobines ce qui est rarissime dans les westerns européens, l'authenticité. La mort de Winnetou (qui doit, semble-t-il, boucler le cycle), qui se sacrifie pour sauver Old Shatterhand, est digne d'un western américain et aurait pu être signée par le Mann de la grande époque. Les amateurs se devront d'autre part de reconnaître sept plans extraits de « The Last Hunt » de Brooks. — P. B.

1 film espagnol

Siete Pistole para Timoty (Sept colts du tonnerre). Film en scope et couleur de Marino Girolami, avec Sean Flynn, Deborah Heston, Fernando Sancho. — « Rodrigue, as-tu du colt », dit le futur shérif Timothy Benson au bandit mexicain qui voulait lui prendre sa mine d'or. Ils sont sept avec Timothy : le colosse irlandais Corky, l'Indien Zorra Begra, le faux coupable Slim (qui tuera Rodrigue), le joueur professionnel Burt et deux autres : Abel et Brett. Cela fait bien sept colts (cela pourrait faire quatorze revolvers : ne pas oublier qu'on ne peut se servir que d'un colt à la fois : une main pour tenir l'arme et appuyer sur la détente — et non gâchette —, l'autre pour armer le chien qui, au contraire du revolver, ne se réarme pas automatiquement en pressant sur la déjà nommée détente). Cela se passe dans un village au nom qui m'est familier : Ardenville (je suis de l'Est). J.-P. B.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Ralph Crandall et Michel Mardore.

Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur notre nouveau numéro de téléphone : 359 (ELY.) 01-79.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Nos 148 à 172, **4 F** - Numéros spéciaux : 42, **3,50 F** - 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 161/162, **8 F** - 166/167, **6 F** - 173, **7 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **à paraître.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

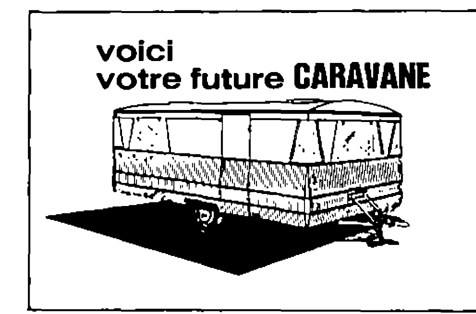
ELLE A LE
LABEL DE LA CARAVANE D'HABITATION

réflexions faites...

ils sont tous d'accord sur les points essentiels de la caravane

GEORGES & JACQUES

voici
votre future **CARAVANE**



confortable ■ légère ■ robuste
parois extérieures en alliages légers ■ isothermie complète (plancher y compris) ■
suspension Frankel ■

ET PAS CHERE DU TOUT !

parce que construite en grande série.

MODÈLES :	**62** 4 pl.	**63** 5 pl.	**64** 6 pl.	**65** 6 pl.
	6150 + t.l.	**7600** + t.l.	**8700** + t.l.	**12500** + t.l.

Documentation sur simple demande

sanotep

GEORGES & JACQUES

145, CHEMIN DE CHOULANS - LYON 5 - TEL. 37.72.55

